

MAX SAUERLANDT

MICHEL ANGELO

141.—153. TAUSEND

KARL ROBERT LANGEWIESCHE
VERLAG/KÖNIGSTEIN IM TAUNUS & LEIPZIG

MIT 112 GROSSEN BILDТАFELN: SKULPTUREN UND GEMÄLDE

Ferner erschienen in den „Blauen Büchern“ von
Museums-Direktor Prof. Dr. Max Sauerlandt:

Griechische Bildwerke. 176. Tausend. 220 Rm.

Deutsche Plastik des Mittelalters. 92. Tausend. 330 Rm.

Kleinplastik der Deutschen Renaissance. 12. Tausend. 330 Rm.

Werkformen Deutscher Kunst. 15 Tausend. 330 Rm.

Deutsche Bildhauer um 1900. 30. Tausend. 220 Rm.

NON VI SI PENSA QUANTO SANGUE COSTA



MICHELANGELO BUONARROTI
6. MARZ 1475 ✕ 18. FEBRUAR 1564

In den folgenden Bemerkungen wurde der Versuch unternommen, einige Winke für das Verständnis der abgebildeten Skulpturen und Malereien Michelangelos zu geben. Eine Biographie zu schreiben war weder Aufgabe noch Absicht. Die architektonischen Werke mußten ganz außer Betracht bleiben. Alles rein Historische ist, soweit es anging, in den Anmerkungen am Schlusse des Textbogens verarbeitet. Die Einleitung und die Anmerkungen mußten aus zwingenden ökonomischen Gründen gegenüber den Vorkriegsausgaben dieses Buches wesentlich zusammengestrichen werden. M. S.

★

„Es ist schwer, kurz zu schreiben . . . , denn man kann in einer völligeren Art zu schreiben nicht so leicht bei dem Wort genommen werden. Aber unsere Zeit erfordert die Kürze, sonderlich wegen der Menge der Schriften.“ Winckelmann.

★

Druck des vorliegenden 141. bis 152. Taus. im Frühjahr 1929 bei Emil Herrmann senior in Leipzig. Alle Rechte vorbehalten. Auch das der Übersetzung. Amerikanisches „Copyright“ bei Karl Robert Lange-wiesche. Titelzeichnungen von Karl Köster. Das Porträt nach einem alten Kupferstich.

Printed in Germany



„Je höher ein Mensch, desto mehr steht er unter dem Einfluß der Dämonen, und er muß nur immer aufpassen, daß sein leitender Wille nicht auf Abwege gerate.“
Goethe zu Eckermann, 24. März 1829.

In den letzten Jahren seines Lebens hat Goethe den Begriff des Dämonischen zur Bezeichnung jenes Rätselhaft-Unerklärlichen geprägt, das überall in der Natur den letzten Grund des Seins und Wirkens bildet und sich „durch Verstand und Vernunft nicht auflösen“, „nur in Widersprüchen manifestiert“.

Mehrfach fällt das Wort in den rhapsodischen Bemerkungen der Eckermannschen Gespräche, ohne daß es zu einer eindeutigen Bestimmung des Begriffsinhaltes käme, kommen könnte.

Raffael und Mozart, hören wir und wieder Shakespeare und Napoleon waren dämonische Naturen. Aber auch Friedrich und Peter der Große. Und Karl August, versichert Goethe, war eine dämonische Natur von unbegrenztem Wirkensdrang, wie denn das dämonische Naturell sich ganz vorzugsweise „in einer durchaus positiven Tatkraft äußert“.

Doch dieses Element übermenschlicher Schöpferkraft bezeichnet nur die Sonnenseite der Erscheinung. Auch die dumpfe Stimmung ratloser Passivität, tatloser Abspannung wird als eine Äußerung des dämonischen Temperamentes empfunden, wenn von dem Dämon der Hypochondrie und von dem retardierenden Einfluß der Dämonen die Rede ist.

Merkwürdig, daß sich bei der Verhandlung dieses Themas nie Michelangelos Name auf Goethes Lippen gedrängt hat!

Kein Zweifel, der Goethische Begriff bezeichnet am schlagendsten das besondere Naturell des Menschen und des Künstlers, er ist die treffendste Übertragung des Wortes „terribile“, mit dem die Zeitgenossen das Wesen Michelangelos und seiner Kunst am ehesten charakterisieren zu können glaubten.

Im Goethischen Sinne des Wortes war Michelangelo eine dämonische Natur erster Ordnung, ja er erscheint uns als die vollkommenste Inkarnation des Dämonischen überhaupt, überall sich, wie das Dämonische selbst, in Widersprüchen manifestierend.



In Italien ist der Mensch nach Jahrhunderten geistigen Traumlebens zuerst wieder zum vollen Bewußtsein seiner selbst erwacht.

Doch wird die Bedeutung dieses Abschnittes der Geschichte Italiens für die Geistesgeschichte Europas gewiß nicht nur durch die nackte Priorität des Geschehens bestimmt, sie beruht vielmehr auf der Bewußtheit, mit der die Selbstbefreiung der geistigen Persönlichkeit sich hier vollzieht.

Sicherlich hat es auch den Jahrhunderten des Mittelalters nicht an selbstherrlichen Persönlichkeiten gefehlt — aber selbst bei den Bedeutendsten überschattet das Gefühl der Abhängigkeit von tatsächlichen oder nur vorgestellten Gewalten immer wieder die helle Fläche des Bewußtseins.

Es war in der Tat eine Wiedergeburt zu neuem Leben, die die Menschheit in den Jahrhunderten der Renaissance erfuhr: ein Schauspiel zugleich von wahrhaft dramatischem Verlauf.

Mit dem Beginne des 14. Jahrhunderts hebt es an, in raschen und glänzenden, die Erwartung aufs höchste spannenden Eingangsszenen findet es seine Exposition; einen Augenblick scheint es zu stocken, aber nur, um mit dem beginnenden 15. Jahrhundert neu aufgenommen und nun in aller Breite ausgesponnen zu werden, bis es im Beginne des 16. Jahrhunderts die Höhe erreicht, um dann rasch ein beinahe katastrophales Ende zu finden.

Michelangelos Leben umspannt von 1475 bis zum Jahre 1564 den letzten Abschnitt dieser großen Epoche, die gleichzeitig allen künstlerischen und religiösen, allen wissenschaftlichen und politischen Lebenskräften den weitesten Spielraum zur Entfaltung gegeben hat.

Dem tiefsten Wollen der Zeit verwandt, steht Michelangelo doch von Anfang an ihrer freien Lebensäußerung beinahe fremd gegenüber. Was bei anderer Anlage in Taten umgesetzt nach außen hätte schlagen können, drängt sich bei ihm quälend im Innern zusammen. Den Kräften und Empfindungen seiner Leidenschaft bleibt die unmittelbare Äußerung versagt: umgestaltet gewinnen sie die einzige ihm mögliche Form in Werken der Kunst, die, jedes im Goethischen Sinne des Wortes eine Schöpfung der Gelegenheit, der Gelegenheit abgerungen, mit der Macht ewiger Aktualität wirken.

Ein Lebenslauf vollzieht sich, dessen wie von einer höheren Vorsicht in groß aufsteigender Kurve gezogene Richtlinie das dämonische Temperament des Mannes im Verein mit unerbittlich eingreifenden Weltereignissen tragisch verwirrt. Ein Leben wie eine Probe auf das Wort, daß des Menschen Verdüsterungen und Erleuchtungen sein Schicksal machen.



Noch heute ist Florenz die Stadt des Quattrocento.

Man muß es sich ausmalen, wie sich der von Grund aus anders Geartete, von dem Vorgefühl zukünftiger Taten beschwert, mit dieser Welt zierlicher Formen, in die das Schicksal ihn hineingeworfen hatte, in Widerspruch gefühlt haben muß.

Dem kritischen Betrachter dieses vielgeschäftigen Treibens mochte wohl der Gedanke kommen, daß Kunst und Künstler eben daran seien, sich in ein blühendes Tal zu verirren, aus dem der Ausgang versperrt war.

Man hat es wahrscheinlich machen wollen, daß die Bußpredigt Savonarolas, Michelangelos religiöse Überzeugung und den Charakter seiner Kunst entscheidend beeinflusst habe.

Die Wahrheit ist, daß die Tatsachen nicht eben für die Annahme sprechen.

Daß Michelangelo als Florentiner, als Hausgenosse der Medici, als gut katholischer Christ das aufregende Geschick des merkwürdigen Mannes, „der ganz Rom von sich reden machte“, mit lebhaftem

Anteil verfolgte, bedarf keiner Erklärung. Auf seine Kunst aber hat Savonarola kaum einen spürbaren Einfluß geübt.

Das Jugendwerk der Madonna an der Treppe entstand aller Wahrscheinlichkeit nach schon ehe Savonarolas Predigt recht begonnen, jedenfalls ehe sein Einfluß weitere Kreise gezogen hatte. Von da aber führt ein weiter Weg über das Kennaurenrelief, die Apollostatuetten in Berlin, einen Herkules und einen Amor, über den Bacchus und Cupido bis zu der Pietà in St. Peter, deren Modell schon vor der Katastrophe Savonarolas vollendet gewesen sein muß. Nur die dekorativen Gelegenheitsarbeiten für die Arca des h. Dominicus in Bologna stehen wie verloren zwischen so viel Heidentum, und auch sie ohne irgendwie hervorstechenden religiösen Stimmungsgehalt.

Mit zwiespältigen Empfindungen muß Michelangelo die Wirksamkeit des Bußpredigers aufgenommen haben, soweit sie in sein Metier eingriff: seine priesterliche Kritik der gegenwärtigen Kunst mußte des Künstlers Beifall und Widerspruch gleich stark herausfordern.

Ihrer Verurteilung als einer äußerlichen religiösen Genrekunst, die selbst das anmutige Mysticismum der jungfräulichen Mutterschaft mit weltlicher Sinnlichkeit profanierte, hat Michelangelo gewiß ingrimmig zugestimmt, weil ihr buntes Vielerlei seinem auf das Eine und Ganze gehenden Kunstverstande selbst zuwiderlief. Den eigenen Lebensnerv aber mußte er getroffen fühlen, wenn er hörte, wie der Mönch mittelalterlich gegen die Darstellung des nackten Menschenleibes überhaupt eiferte.

Gerade über diesen Punkt waren ihm früh schon ganz andere Sterne aufgegangen.

Dennoch bleibt Savonarola ein positives Verdienst um den Fortschritt der Kunst in Florenz und Italien und damit auch um Michelangelo.

Er hat zuerst die mikrokosmische Darstellungsweise des ausgehenden Quattrocento gründlich diskreditiert und dadurch den Boden für eine Weiterbildung des künstlerischen Stils im Sinne der bedeutenden, der machtvollen Form — das heißt im Sinne Michelangelos, zubereiten helfen.

In demselben Jahre 1490, in dem Savonarola aus Ferrara nach Florenz gekommen war, hatte sich die entscheidende Wendung in Michelangelos Leben vollzogen: die Aufnahme des Fünfzehnjährigen in den Kreis der Hausgenossen Lorenzos Magnifico dei Medici und das Erwachen seines bildhauerischen Talentes.

Die Art, in der Ascanio Condivi den Vorgang in seiner von Michelangelo selbst inspirierten Lebensbeschreibung erzählt, hat etwas Überzeugendes. Ohne bestimmte Beschäftigung, ohne festes Ziel, ohne eigenes Atelier, bald dies, bald jenes anfassend, hatte er sich bis dahin umhergetrieben. Da mit einem Schlage ist es, als sei eine Erleuchtung über ihn gekommen, als habe er hier im Garten von San Marco, wenige Schritte von Savonarolas Wirkungsstätte entfernt, den Anruf des Genius vernommen, dem zu folgen Notwendigkeit. Als sei der Blitz vor ihm niedergefahren.

Was hat diesen überwältigenden Eindruck hervorgerufen? War nicht Florenz überreich an Mustern durchgebildeter Kunst, ausgestattet mit dem durch nichts zu ersetzenden Reiz von Schöpfungen der lebendigen Gegenwart? Aber dieser Reiz mußte gerade dem am ehesten zum Überdruß werden, der die Möglichkeit ganz neugearteter Formen in sich trug.

Den ganz nur in plastischen Raumvorstellungen lebenden Bildhauer zog die klassische Antike an, wie, nach dem homerischen Wort, den Mann das Erz anzieht, und sie trat ihm hier im Garten der Medici zuerst, freilich nur in dem schattenhaften Abglanz römischer Werkstattarbeiten entgegen.

Will man das Verhältnis näher bestimmen, in dem die Kunst Michelangelos zu der des Altertums steht, so wird man sich zunächst daran erinnern müssen, wie einseitig und eng begrenzt die Vorstellung der Zeit von der Antike war.

Eben im Beginn des 16. Jahrhunderts wurde in Rom zu ungeheurem Jubel der Laokoon aufgefunden. Und diesem größten Funde folgten bald andere: der vatikanische Herkulestorso, die Ariadne. Julius II. war es auch, der den schon früher in Porto d'Anzio entdeckten Apoll im Belvedere des vatikanischen Palastes aufstellen ließ.

Das sind die Werke, die Michelangelo in Rom beständig vor Augen hatte, die für Jahrhunderte das Urteil über die Antike bestimmen sollten.

Und bei diesen Skulpturen der hellenistischen Spätzeit meldet sich nun in der veränderten Darstellung des Körperlichen, in der Wahl und Behandlung hochpathetischer Motive eine Auffassung, die Michelangelos Temperament ganz nahe verwandt erscheint.

Was noch unter der Schwelle des Gesamtbewußtseins der klassisch-hellenischen Menschheit geblieben war, was erst in den letzten Schöpfungen der antiken Kunst, den pergamenischen Altarreliefs etwa, dem Laokoon und in anderer Weise auch in dem Torso und der Ariadne sich äußert, das ist das Fundament seines Weltgefühls. An die Stelle des Empfindens eines schwebenden Gleichgewichtes von Wollen und Sollen ist die Erkenntnis der gegensätzlichen Tendenz von Materie und Willen, ja der Zwiespältigkeit des einen Willens in sich selbst getreten, schon meldensich die Gedanken, „die sich untereinander anklagen und entschuldigen“.

Nur unter der Form ganz neuartiger Bewegungsmotive konnte Michelangelo diesem neuartigen Moment seelischer Spannung Ausdruck verleihen.

Bewegung ist das Lebelement seiner Kunst, das Pathos der Gebärde die wesentlichste Äußerung seines Stils.

Gewaltig breitet sein Herrgott in den ersten Szenen der Welterschöpfung unter der Deckenwölbung der Sixtinischen Kapelle die Arme aus: das amorphe Chaos zur Kristallisation zwingend, Sonne und Mond in ihre ewigen Bahnenweisend, Segenströme auf die Erde ausschüttend, den Lebensfunken in den von Dumpfheit noch umfangenen Leib des ersten Menschen leitend.

Und neben diesen machtvollsten und einleuchtendsten Bildern ausgreifender physischer Tatkraft stehen die andern von tief verschlossener, aber ebenso leidenschaftlicher Art: wo der ganze Leib im Höchstmaß räumlicher Geschlossenheit Form und Wirkung einer einzigen erschütternden Gebärde gewinnt, als das Symbol ewig in einem Körper widerstreitender Empfindungen. Es ist die stumme Sprache der Gebärde, die in den Sklaven der Boboligrotte wie in ewigen Naturlauten erklingt.

Wo Michelangelo es unternimmt, die Ruhe zu schildern, da ist es nicht die von keinem Wollen, keiner Absicht getriebene sanfte Verträumtheit der „leicht hin lebenden“ griechischen Götter und Menschen, deren Darstellung er sucht, ihm ist einzig die Gestaltung lastender Regungslosigkeit gegönnt, dumpfer Versunkenheit, bleischwerer Resignation. Ein Stillehalten wie für die Ewigkeit, ein Sitzen, für das die kleinen Maße der Zeit nicht mehr gelten — eine Ruhe des Körpers, die immer von qualvoll drängender Seelenbewegung erfüllt scheint.

So sitzen die drei Madonnen der frühen Reliefs, so Jeremias, so blickt der Pensieroso Lorenzo dei Medici regungslos-bewegt den vom tiefen Grund aufsteigenden und an der Oberfläche zerspringenden Blasen seiner trüben Gedanken zu, so träumt die Nacht den bilderlosen Traum der Ewigkeit — alle durchwaltet von geheimnisvoll im Innern aufquellender Unrast.

Wie der hellenische Bildhauer, mindestens in der frühen und reifen Zeit, ohne das Hilfsmittel eines durchgearbeiteten Modells den Marmor in Angriff nahm, so verstand auch Michelangelo die Kunst des Skulptors.

Es ist ein Zeichen oberflächlicher Gesinnung gegenüber den Werken der bildenden Kunst, wenn das Technische so betrachtet wird, als ob es von dem künstlerischen Endergebnis abgelöst auch nur vorgestellt werden könnte. In Wahrheit denkt doch der Künstler schon im Moment der Konzeption das Werk in der Form seiner Technik vollendet.

Wie Michelangelo dachte, hat er in einem Brief an den Florentiner Historiker Benedetto Varchi im Sommer 1547 in einer das Paradoxe streifenden Weise ausgesprochen. Ich verstehe, schreibt er, unter Skulptur die Kunst, die vermittelst des Wegnehmens geübt wird, die aber, die auf dem Wege des Zusetzens — plastisches Modellieren — betrieben wird, ist der Malerei verwandt.

Es ist einer der schwerwiegendsten Verluste für die Erkenntnis von Michelangelos künstlerischem Stil, daß sich von seinen Bronzewerken nicht eines erhalten hat: bald nach der Vollendung des großen Marmordavid hat er einen kleineren in Frankreich verschollenen Bronzedavid, nach der Aussöhnung mit Julius II. in Bologna i. J. 1507 ein wenige Jahre darauf zerstörtes Kolossalsitzbild des Papstes geschaffen und für das Juliusgrabmal waren Bronze-reliefs wenigstens geplant, von deren Umfang man sich nach dem Kauf von 20000 Pfund Kupfer im Sommer des Jahres 1515 eine Vorstellung machen

kann. Wir können nur vermuten, daß Michelangelo selbst seine Arbeiten für den Bronzeßuß nur als eine Abschweifung auf das nächste Grenzgebiet der Kunst betrachtet hat, die er in immer neuen Wendungen, in Vers und Prosa als sein Eigenstes zu bezeichnen nicht müde geworden ist: die Skulptur, die unverfälschte Meißelarbeit.

Ihr hat er ganz neue Wege gewiesen, ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten gewonnen.

Die Arbeit des Bildhauers begann damals allgemein mit der Herstellung eines etwa halbmeterhohen Modells aus Wachs, Ton oder Stuck zum Zweck der Festlegung der allgemeinen Proportionen und des Bewegungsmotivs im Großen.

Auch von Michelangelo haben sich kleine Wachs- und Tonmodelle der erwähnten Art in den Museen von Florenz und London erhalten, plastische Skizzen des Bewegungsmotivs, in dieser Form nie zur Ausführung gelangt, nie zur Ausführung bestimmt. Von hier aus begann dann bei Michelangelo — wie bei den Griechen — sogleich das Behauen des Marmors selbst.

In engster Beziehung zu dieser kühnen Manier der Marmorbehandlung steht die eigentümliche Art des Arbeitsvorgangs, die an mehreren halbvollendeten Bildwerken Michelangelos deutlich erkennbar wird. Der Bildhauer begann bei der Bearbeitung des rechtwinklig-gradflächig zugehauenen Marmorblocks an der Seite, die die Hauptansicht der fertigen Statue ergeben sollte mit schichtweisem Abheben der tiefer gelegenen Teile der umhüllenden Steinmasse. Wie von einer Figur — Vasari braucht das Bild —, die aus einem mit Wasser gefüllten Trog langsam hervorgehoben wird, die Flüssigkeit schichtweise zurücktritt und die reine Gestalt des Bildwerks freigibt, so befreit Michelangelo die fertig im Block eingeschlossene Figur schichtweise aus der Gestaltlosigkeit ihres Marmorgrabes.

Mit unübertrefflicher Plastik hat Michelangelo selbst dies allmähliche Werden der Gestalt in dem Sonett an die Altersfreundin Vittoria Colonna geschildert:

Von eines Menschen Form den Geist erfüllt,
Beginnt, was vor den innern Blick getreten,
Der Künstler als ein erst Modell zu kneten
In schlechten Ton, der kaum die Form enthüllt.
Doch dann in Marmor, langsam, Schlag auf Schlag
Lockt die Gestalt der Meißel aus dem Steine,
Damit sie rein, wie er gewollt, erscheine,
Und neu beseelt erblickt sie so den Tag.
So ich, wie ich zuerst war: nur mein eigen
Modell; durch dich erst, Herrin, umgeartet
In höherer Vollendung mich zu zeigen.
Bald gibst du zu, was fehlt; dann wieder waltest
Du scharf wie Feilen: — aber was erwartet
Mein wildes Herz, wenn du das umgestaltest?

Ausschlaggebend für die Wichtigkeit dieser ganzen technischen Behandlung bleibt die Tatsache, daß die Art der (antiken und) michelangeloesken Blockbehandlung den künstlerischen Wirkungseindruck entscheidend beeinflußt. Aus dem geschilder-

ten Arbeitsgang folgt mit natürlicher Selbstverständlichkeit, daß alle am weitesten vortretenden Teile der Figur in eine Ebene, die ursprüngliche Vorderfläche des Blocks verlegt werden, daß alle tiefer gelegenen Partien zu dieser ideellen Vorderfläche in sichere Raumbeziehung gesetzt werden, die das Auge ohne Beschwer abzutasten vermag.

Auch die scheinbar verworrenen Gliederverbindungen ordnen sich, von der ursprünglichen Hauptseite des Blockes her gesehen, zu einleuchtender Übersichtlichkeit, von hier aus entfalten sie nicht nur ihre wirksamste räumlich-funktionelle, sondern zugleich auch ihre tiefste seelische Wirkung, die ja ganz auf dem Miterleben der Formbewegung beruht.

Keine mit Überschneidungen noch so interessant, noch so malerisch wirkende Schrägansicht der Madonna Medici erreicht — um nur diese eine Figur als Beispiel herauszugreifen — die reine, durch die gerade laufende Blockstufe und den beabsichtigten Aufstellungsort unzweideutig als Hauptansicht bestimmte Frontansicht. Nur diese eine von so viel möglichen Ansichten entwickelt den ganzen Reichtum des Bewegungsinhaltes der Skulptur, nur sie gibt den Körper des Knaben in so strahlender Ausbreitung und läßt die Stimmung des Hochthronenden in der stolzen Gestalt der Madonna so innig mit dem Ausdruck gnadenvoll-mütterlichen Sich-zu-neigens verschmolzen erscheinen.

Dir, der Unberührbaren / Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren / Traulich zu dir kommen.

Es war ein Eingriff in das Gesetz von Michelangelo bildhauerischem Stil, und eine ganz barocke Idee, als Herzog Cosimo I. dei Medici die vier unvollendeten Sklavenfiguren in eine künstliche Tropfsteingrotte des Boboligartens einmauern ließ.

Hier mochten sie wirklich — terribile — als „raumlose Figuren“ erscheinen „ohne unten und oben, deren Bewegsamkeit als Ausdruck eines übermenschlichen Pathos keine Beeinflussung erfährt von Bedingungen unserer äußeren Welt“. Wer sie in diesem Zustande kannte und die aus der wüsten Höhle nun endlich Befreiten heute wieder sieht, muß die Empfindung haben, daß sie sich wie nach eingeborenem Gesetz selbst in den festen, aufrechten Stand zurechtgerückt haben, den der Künstler ihnen, wie allen seinen Geschöpfen im Raume angewiesen hat.

Alle Stadien bildhauerischer Arbeit liegen bei diesen vier wundervollen Marmoren offen vor Augen, mit allen Instrumenten seines Handwerks sehen wir den Meister hantieren.

Mit dem stehenden Bohrer wird Stich bei Stich der Kontur der Gestalt im Großen vorpunktiert, mit Spitzhammer und Meißel werden Stück für Stück die Marmorbrocken abgeschlagen, in breiten Rillungen wird die Fläche abscharriert, bis die endgültige Form wie im Nebel der weißen Marmorwolke auftaucht. Jetzt wird, zu immer bestimmterer Modellierung der Muskellagen, das Zahneisen in allen Richtungen über den Stein geführt und endlich mit dem Flachmeißel die Oberfläche abgeglättet. Nur der letzte Schliff, der die körnige Struktur des Marmors vernichtet, fehlt hier auch

bei den sonst vollendeten Partien noch ganz — zum Glück.

An diesen vier Figuren wird nun auch ganz deutlich, welche Rangfolge Michelangelo den einzelnen Teilen des Körpers zuweist. Die Gesamterscheinung ist in ihren Grundzügen überall festgelegt, in der Durchbildung aber müssen die äußeren Glieder gegen den Rumpf zurückstehen, der mit seinem anatomischen Formenreichtum ausdrucksvoller Muskulatur den Bildhauer zuerst zur Vollen- dung reizen mußte.

Von diesem Brennpunkt der Bewegung aus kühlt sich die Durchbildung der Form gegen die Peripherie hin gradweise bis zu der völligen Erstarrung von Füßen, Händen, ja des Kopfes selbst ab, über dem bis zuletzt der verhüllende Schleier liegt, der bei der am wenigsten geförderten Figur noch ganz im ungefügten Urblock steckt, während die Hüften sich schon im Licht organischer Form zeigen. —

Auch bei den Allegorien der Abenddämmerung und des Tages an den Medicigräbern, die Michelangelo bei seinem Fortgang von Florenz nach Rom unvollendet zurückließ, bedeckt das Gesicht noch ein Marmorschleier und bei dem Christus in Sa. Maria sopra Minerva in Rom wurden der rechte Fuß, Hände und Kopf erst an Ort und Stelle von Schülern vollendet.

✻

Die klare Zurschaustellung der Figur unter möglichster Ausnutzung der ursprünglichen Blockform muß als wesentlicher Grundsatz in Michelangelos bildhauerischem Gestalten genommen werden.

Schon in seinen frühesten Freiskulpturen, dem Bacchus und der römischen Pietà, meldet sich diese neue Absicht plastischer Figurenkomposition: deutlich ausgesprochen wird sie bereits bei der Brügger Madonnengruppe. Bei dem David-Giganten, der mit großartig tendenzvoller anatomischer Belebung der Gestalt wie ein Sieger auf der Schwelle des neuen Jahrhunderts steht, war ein mehr als dreißig Jahre zuvor beim Zurichten verhaue- ner Marmorblock das Erstgegebene: Anlaß und Anreiz zur Erfindung der Figur, die im wahren Wortsinn nun dem Block auf den Leib zugeschnitten wurde, so knapp abgepaßt, daß bei der fertigen Statue die Rinde des Steins am Kopf und Felssockel sichtbar blieb.

Dieser äußerste Fall hat sich nun freilich so kaum noch einmal wiederholt. Auch später aber hat es oft genug den Anschein, als sei Abmessen und erstes Zurichten der Blöcke schon auf Grund einer Phantasievorstellung der endgültigen Komposition geschehen: als sei die Gattung, wenn auch noch nicht das Individuum der zukünftigen Figur im voraus schon fest bestimmt gewesen.

Wie die Herzoge Giuliano und Lorenzo in ihre engen Nischen zurückgeschoben thronen, so steckten sie in dem Marmorprisma, das sie unsichtbar-sichtbar noch umschließt. Und nicht anders ist es bei den Sklaven des Juliusgrabmals, bei dem Christus der Minerva, dem späten David-Apollo, der Madonna Medici und der rätselhaften würfelförmig zusammengehockten Figur des St. Petersburger Jünglings.

Welch Reichtum aber in der jedesmal ganz neuen Lösung auch bei den innerlich so nah verwandten Figuren einer Serie, welch Fortschreiten zu stets verwickelteren Motiven. Die künstlerische Absicht geht auf eine immer erschöpfendere Organisation des Blockvolumens, eine immer machtvollere Belegung der Oberfläche. Raumfüllender jedesmal scheint die Figur im toten Stein zu stecken, immer vielgestaltiger drängt von innen her die Gebärde des Körpers an die Oberfläche des Blockes.

Ist es wirklich nur der geheimnisvolle Reiz des Unvollendeten, das die Phantasie zum ewig Werden sich umdeutet, wenn in den vier zur Hälfte, zu einem Drittel und Viertel erst aus dem Block qualvoll sich losringenden Figuren der Boboligrotte der Höhepunkt in Michelangelos bildhauerschem Schaffen gefunden wird? Oder lassen sie nicht wirklich in überreicher Lebensentfaltung jeder Form auch die vollendeten Sklaven des Louvre noch hinter sich, überbieten sie nicht auch die Tageszeiten der Medicigräber noch an raumfüllender Geschlossenheit der Wendungen des Leibes, der Lagerung der Glieder, die sich an die Oberfläche des Blockes wie an die Grenze gegen das Nichts zu stemmen scheinen?

Warum blieben gerade diese Figuren, warum blieb auch sonst so vieles in Michelangelos bildhauerschem Werk unvollendet?

In den meisten Fällen wird das Gewonnene ihm hinreichend erschienen sein, den beabsichtigten künstlerischen Eindruck hervorzurufen. Auch dem drängenden Papst Julius hat er den Moment als den Augenblick der Vollendung des Kunstwerks bezeichnet, in dem er selbst die Überzeugung gewonnen, sich selbst in der Frage der künstlerischen Wirkung genug getan zu haben.

In anderen Fällen mag ein neuer größerer Entwurf von allen Kräften der Vorstellung Besitz ergreifend, sich zwischen ihn und das begonnene Werk gedrängt haben.

Oft aber wird man den letzten Grund für die immer sich wiederholende Erscheinung doch nur in dem unseligen Einfluß des dämonischen Temperamentes suchen dürfen, dem der leitende Wille nicht weiter zu gebieten vermochte.

So unendlich reich Michelangelo die künstlerischen Vorstellungen im Stadium der Mania zugeströmt sein müssen: die Feststellung der erschöpfenden Form muß auch ihm Qual und Mühsal gewesen sein.

Seine eigenen Äußerungen über diesen düsteren Zustand seiner Seele sind naturgemäß nicht allzu zahlreich. Wenn er aber darauf zu sprechen kommt, wie etwa in der Zeit, in der die Sixtindecke entstand, da strömt er über von Seufzen und Klagen. Wie eine endlich ans Ziel getragene Last wirft er das Werk von den Schultern, das größte, das ihm gelang, dieses Werk, das man in einem einzigen großen Rausch des Schaffens entworfen und vollendet denken möchte.

Wie eine bittere Ironie des Schicksals mutet es an, daß ihm, der immer nur die Skulptur als sein Metier hat gelten lassen wollen, die Vollendung des größten bildhauerschen Entwurfs seines Lebens, des Juliusgrabmals, versagt blieb, weil die aufgedrungene Sixtina-Deckenmalerei dem erstgeplanten Werk die Lebenskraft entzog, und daß dann diese Malerei, mit der er noch im Januar 1509, „seine Zeit ohne Erfolg zu verlieren“ glaubte, den höchsten Ruhm bei Mit- und Nachwelt finden sollte.

Aber alle jene oft wiederholten Urteile über die Grenzen des eigenen Talents, finden zum guten Teile ihre Erklärung eben in dieser erschütterndsten Enttäuschung seines Lebens, der „Tragödie des Grabmals“.

Michelangelo hat die Kunst sein Weib genannt: den Tod des am heißesten geliebten Kindes dieser Ehe hat er nie ganz verwunden. Denn es ist nicht daran zu zweifeln, daß die primäre Anlage seiner Natur wirklich die der plastischen Formvorstellung war, und mehr kann auch jene ausschließende Selbstcharakteristik im Ernst nicht bedeuten sollen.

Ganz freiwillig hatte er fünf Jahre vor dem Beginn der Arbeit an der Sixtindecke das Rundbild der Madonna Doni unternommen, dieses Form gewordene Sonett klangvoll gereimter Gliederverstränkungen, in dem die zarteste Innigkeit des Empfindens in reine Kunstform aufgelöst ist.

Und gleich darauf hat ihn der Gedanke, in einem monumentalen Fresko für den Sitzungssaal des großen Rates von Florenz mit Leonardo in Konkurrenz zu treten, leidenschaftlich ergriffen. Wenn der Karton, dessen Zerstörung dem Verlust der Bronzestatue Julius II. gleichkommt, dann doch unvollendet liegen blieb, so geschah das nur darum, weil ein Größeres dazwischentrat: die Berufung nach Rom im März des Jahres 1505.

Schlag auf Schlag folgten sich damals die Ereignisse in Michelangelos Leben.

Aus dem großen Brand, in dem das Juliusdenkmal zusammenbricht, erhebt sich die Sixtindecke: wie aus aufgehäuften Zündmassen in einer erschütternden Detonation eine bunte Flammengarbe hoch aufschlägt.

Wir erleben eine Metamorphose ohnegleichen: aus den auf dem Platze vor St. Peter und am Tiberufer für das Grabmal sich türmenden Marmorblöcken erhebt sich eine Wolke neuer Gestalten, um von dem gestirnten Himmel der Deckenwölbung der päpstlichen Hauskapelle Besitz zu ergreifen.

So betrachtet gewinnt nun auch die Rolle, die die Malerei in Michelangelos Leben zu spielen berufen war, eine neue Bedeutung. Auch nach der vorteilhaftesten Rechnung hätte bei seiner, die Beihilfe fremder Hände ausschließenden Art zu arbeiten, ein Leben nicht zugereicht, auch nur das Juliusdenkmal in den Maßen des ersten Entwurfes zu vollenden.

Was ihm im ersten Moment, in der leidenschaftlichen Überschätzung des Menschenmöglichen wie ein Vernichtungsschlag getroffen hat, die Entziehung des Grabmals und der Auftrag, statt dessen die Sixtindecke auszumalen, ist schließlich doch

nicht nur der Welt, sondern auch ihm selbst zum Segen ausgeschlagen.

Die einzelnen Elemente des Denkmalentwurfs sind in das neue Werk aufgegangen. Unendlich mehr aber trat dann noch hinzu, dessen Möglichkeit ihm selbst erst im Verlauf des Planens und Entwerfens aufging: die historische Tragödie der Genesis, zu der er selbst ein Menschenalter später den Schlußakt des Jüngsten Gerichtes fügen sollte.—

Immer wieder treffen wir in Michelangelos Werk auf das Prinzip der Reihung gattungsgleicher Motive im Ausbau eines fruchtbaren Grundgedankens.

Zwölf Apostelstatuen nimmt er im Jahre 1503, noch mit der Vollendung des David-Giganten beschäftigt, auf einen Schlag in Auftrag. Nur eine, der Matthäus, wurde begonnen, und diese eine selbst nur halb vollendet.

Der erste gigantische Entwurf des Juliusdenkmals zählte an solchen unter sich wesensgleichen Reihen sechzehn Sklaven, acht Viktorien, ebenso viele Unterworfenen, vier monumentale Sitzfiguren. Der Moses, der Sieg, die sechs Sklaven, von ihnen nur zwei vollendet, sind das ganze Ergebnis. Und wieder: auch wenn man von dem früheren, sechs Grabmäler für die Medici vorsehenden Plan ganz absieht, so fehlen bei dem zur Ausführung geretteten der beiden Reihen von Sitzfiguren und Tageszeiten-Allegorien in der Sakristei von San Lorenzo doch immer noch die beiden anderen Reihen der Nischenfigurenpaare und der vier Flußgottheiten, die ihren Platz zu ebenem Boden finden sollten.

Was ihm in allen diesen Fällen der Marmor vorenthielt, das hat er unter dem Gewölbe der Sixtinischen Kapelle zu vollkommener Entfaltung gebracht. Nach Ausdrucks-, Lebens- und Schmuckbedeutung abgestuft schließen sich hier die sieben Reihen der Historien, der Propheten und Sybillen, der ungefesselt nackten Jünglinge, der Kinderkaryatiden an den Thronwangen, der Bronzeakte in den Stüchappenzwickeln, der Familienszenen endlich auf Stüchappen und Fensterlunetten zu einer einzigen großen Komposition zusammen.

So mannigfaltig wiederholt gewinnt diese Art der Formerfindung den Charakter eines auf der Grundlage von Michelangelos künstlerischer Natur beruhenden Prinzips: er zeigt die Unerschöpflichkeit seiner Gestaltungskraft auf seine Weise, indem er den Beweis für die unendliche Wandlungsfähigkeit einer einmal gegebenen Erfindung erbringt. —

In einem Brief an Sebastiano del Piombo hat Michelangelo einmal von seinem Trübsinn, seiner Melancholie gesprochen, und in dem Selbstbekenntnis eines Sonetts findet sich das düstere Wort: „Mir ist zu meiner Zeit die Nacht gegeben“. Solche Äußerungen bezeichnen den vorherrschenden Lokaltön im Kolorit seines Temperaments.

Verdüstert und einsam, sich in sich selbst verschließend, steht er abseits der prunkvoll-vornehmen Geselligkeit der Zeit, an der er nur mit seiner Kunst, immer Unvorhergesehenes gebend, Anteil nimmt, mit seiner Kunst, die nichts weniger ist,

als der Ausdruck der allgemeinen Zeitstimmung, und doch das Höchste und Beständigste, was sie hervorgebracht hat.

Ihr fehlen die Motive sieghafter Erscheinung, leichten Aufschwungs, frei sich regender Energie ganz. Auch unter den nackten Jünglingen der Sixtina, bei denen man am ehesten nach dem Ausdruck solcher Stimmung suchen möchte, bildet jener eine, immer wieder dem Theseus des Parthenon-Giebels verglichene, links oberhalb Jeremias, eine Ausnahme, die gerade in ihrer Einzigkeit so bezaubernd wirkt.

Da ist unter so vielen kaum eine Figur, die ganz von einem befreienden Antrieb, einer ungeteilten Seelenstimmung durchwaltet würde. Selbst die Schöpfungstaten seines einsamen Gottes erscheinen am gewaltigsten in den ersten Akten, die die Qual des Schaffens wie ein Sprengen hemmender Fesseln, ein Vernichten von Widerständen malen.

Und er sprach das Wort: Es werde!
Da erklang ein schmerzlich Ach!
Als das All mit Machtgebärde
In die Wirklichkeiten brach.

Alle Geschöpfe seiner Welt macht Michelangelo zu Behältern eines nur ihm eigentümlichen qualvollen Lebensgefühls.

Das weite Gebiet seelisch-körperlicher Zwischenzustände in allen Graden der Spannung ist seine Domäne: die Darstellung des im Bette des Körpers mächtig auflutenden und wieder verebbenden Willensstromes.

Bald sind sie ganz Widerstand, anschwellender Aufruhr, Empörung gegen die Hemmungen äußerer Gewalten, bald scheinen sie sich in leidenschaftlichen Seelenqualen zu winden, bald — der Herrschaft des bestimmenden Willens entzogen — in purpurnes Unbewußtsein zu versinken. Von je haben die beiden Sklaven des Louvre als der vollkommenste Ausdruck dieser Pole der Empfindung gegolten.

Das unscheinbarste äußere Motiv wird für Michelangelo oftmals zum Anlaß einer großartig entfalteten Formerfindung. Das Kranzaufhängen bei den nackten Jünglingen der Sixtinadecke, das Herabblenden des gewichtigen Folianten vom hohen Bort bei der Libya, das Anziehen und Hochstemmen des einen Fußes bei der Nacht der Medizeergräber.

Ofter noch scheint ein natürlicher Bewegungsanlaß ganz zu fehlen: hier aber, in den rätselvollsten Erfindungen seiner künstlerischen Phantasie, als deren Vertreter die vier unvollendeten Sklaven der Boboligrotte noch einmal genannt werden müssen, tritt eine aus dem Innern quellende seelische Motivierung ein, die sich der klaren Wortbezeichnung nur darum ganz entzieht, weil in dem Gewebe der michelangelesken Kunstpsyche mannigfach sich kreuzende Empfindungsfäden so dicht in Eins verwoben scheinen, wie sonst nur in Schöpfungen Rembrandts, des einzigen ihm Vergleichbaren aus einer ganz anderen Sphäre der Kunst.

Überall ist die gewaltige Körperlichkeit seiner Gestalten in rätselhafter Weise geistbelebt, seelisch durchdrungen. Ja, man ist viel öfter — auch bei den Allegorien der Medicigräber — geneigt, Michelangelos Gestaltung, trotz ihrer kolossalen Größe, zierlich als kolossalisch zu nennen.

Dieser Eindruck beruht vornehmlich auf der lebhaften und reichen Bewegung seiner Figuren, auf der Vielzahl ihrer Leibeswindungen und Beugungen, auf der vollkommenen künstlerischen Organisation, die auch den gewaltigsten Bildungen den Ausdruck leichter Bewegungsmöglichkeit gibt, dann aber auch auf der reich gliedernden Art seiner Körperbehandlung, die in den vielteiligen Gelenken, Knien und Ellenbogen etwa, am sprechendsten sich äußert.

Übermenschlich freilich bleibt alles, was er geschaffen hat, aber in einem anderen geistigeren Sinne. Alle seine Geschöpfe haben eine Lebensmöglichkeit nicht in dieser Welt der Wirklichkeit,

nur in der der Kunst, und wer das Erwachen dieser herkulischen Gestalten zu unserem Leben fürchtete, der verkannte doch das unverbrüchlichste Gesetz ihrer kunsthaften Scheinexistenz.

Trotzdem aber, oder eben deshalb: Schöpfungen einer „Leben mitteilenden Kunst“. — Leben spendend durch die unwiderstehlich überzeugende Kraft, mit der sie das Körpergefühl des Betrachters anregt und ihn damit zum körperlich-geistigen Mitempfinden ihrer Formensymbole zwingt, — im Tiefsten befreiend, weil das formlos wogende Gefühl in ihnen aus dem peinigenden Zustand chaotischer Gestaltlosigkeit zur anschaulichen Klarheit künstlerischer Erscheinung umgeschaffen ist.

Man hat in Michelangelos Werken das Gepräge epischer Kunst finden wollen. Aber sind sie nicht eher dramatisch zu nennen, stumm immer tragisch monologisierend?

Max Sauerlandt.

ZU DEN BILDWERKEN:

1. Madonna a. d. Treppe. Florenz, Casa Buonarroti.

Sehr flaches Relief in der Art, wie es sich gelegentlich schon bei Arbeiten Donatellos und seiner Nachfolger findet. Aus der frühesten Zeit von MAs bildhauerischer Tätigkeit, etwa aus dem Jahre 1494.

Beziehungen zur Antike sind möglich, zahlreiche Einzelzüge der Komposition sind schon bei Donatello nachgewiesen — trotzdem erscheint das Werk als eine völlig selbständige Komposition, reich an Hinweisen auf die Werke der späteren Zeit.

Daß mit der hohen Haltung der Madonna ein bestimmter Empfindungsausdruck gewollt und erreicht ist, versteht sich von selbst, trotzdem wirkt die Komposition nicht als religiöses Devotionsbild. Die vier paarweise ringenden und ein Tuchgehänge haltenden Kinder im Hintergrund verdanken ihr Dasein einzig dem künstlerischen Bedürfnis nach der Darstellung bewegter menschlicher Form.

2. Kentauern u. Lapithen. Florenz, Casa Buonarroti.

Jugendarbeit, aber wohl sicher später als das Madonnenrelief.

Im Gegensatz zu dem locker-durchsichtigen der früheren Madonna an der Treppe hier ein dicht verschränktes Gewebe nackter Gestalten.

Statt der flachen Marmorbehandlung bei dem Madonnenrelief ein tiefes, Licht-Schattenkontraste bewirkendes Aufarbeiten der Tafel, mit klarer Bezeichnung des Arbeitsfortschritts von der Vorderfläche, deren Rand ringsum als Rahmen stehengeblieben ist, gegen den Grund hin.

Kettengehänge von Motiven des Reißens, Zerrens, Anstemmens, Widerstrebens, Tragens, des Hoch-sich-aufrichtens und Frei-sich-entfaltens, des Lastend-liegens und Eng-sich-zusammenkrümmens.

Nach unbegründeten Zweifeln an der Richtigkeit des alten Titels scheint man sich heute wieder darauf einigen zu wollen, daß wirklich ein Kampf zwischen Lapithen und Kentauern um Frauen dargestellt ist, und zwar der Kampf des Herkules (links) gegen den Kentauern Eurythion (in der Mitte oben) um Deianira (in der Mitte vorn).

3. Bacchus. Florenz, Bargello.

Von Jacopo Galli 1497 in Auftrag gegeben, wohl vor dem Beginn der Arbeit an der Pietà (spätestens Ende August 1498) vollendet.

MA stellt sich, unbeirrt durch Vorstellungen der antiken und der quattrocentistisch-zeitgenössischen Poesie, hier zum ersten Male die Aufgabe, den menschlichen Körper als Gefäß eines gelähmten Willens darzustellen, in diesem besonderen Fall den Körper in dem psychophysischen Zwischenzustand beginnender Trunkenheit.

4. Cupido. London, Victoria and Albert Museum.

Der linke Arm, im Hauptmotiv der Bewegung wohl richtig — doch vielleicht mit etwas zu weitem Ausladen des Ellenbogens? — in der Mitte des 19. Jahrhunderts ergänzt. Die Figur ist MA in der ersten Zeit seines ersten römischen Aufenthalts (1496 bis 1501) von dem römischen Bankier Jacopo Galli in Auftrag gegeben, für den der Bacchus gearbeitet wurde und dem MA auch den Auftrag für die Pietà verdankt.

5. Die Pietà. Rom, St. Peter. 1498.

Jacopo Galli hat die Bestellung der Gruppe durch den französischen Gesandten am päpstlichen Hof, Kardinal Jean de Villiers de la Grolaye, vermittelt.

Der Hauptakzent in der zu vollendeter Gruppeneinheit zusammengeschlossenen Komposition liegt auf dem von Maria der Betrachtung dargebotenen Leichnam Christi. Er zeigt das im Bacchus angeschlagene Motiv in eine andere Tonart umgesetzt. Dort die Glieder in der Willensumnebelung der Berauschtigkeit gelockert, hier willenlos im Tode gelöst. Noch im Sinne quattrocentistischer Formbelebung ist der Reichtum des stellenweise sehr tief unterhöhlten Faltenwerks im Gewand der Madonna durch Häufung vieler kleiner Motive gewonnen. Dieser Reichtum, dessen Glanzwirkung durch Oberflächenpolitur noch verstärkt wird, ist in der Berechnung des Künstlers als Folie für den Körper Christi zu verstehen. Auf dem Brustbande der Madonna eingemeißelt: MICHAEL ANGE-LVS BONAROTVS FLORENT. FACIEBAT.

6. 7. David. Florenz, Accademia. 1501—1504.

Es gibt zwei Wege, das Kolossalformat einer Figur durch Stilisierung ästhetisch erträglich zu machen: die vereinfachende Zusammenfassung benachbarter und verwandter Formengruppen zu größeren, einheitlichen Flächen oder kubischen Massen — und die gleichmäßig steigende Belebung jeder Einzelform. Den letzteren Weg hat MA beim David eingeschlagen. Er ist sein „Meisterstück“, das Werk, mit dem er seine Lehrzeit vor dem Modell im eigentlichsten Sinne abschließt, — eine Aktstudie von ebenso großer Gewissenhaftigkeit wie Freiheit der Behandlung. Rein nach dem Gegenstande betrachtet, mag die Kolossaldarstellung eines halb-wüchsigen, der Kleider entledigten Jungen unerträglich erscheinen, die prachtvolle Belebung jeder anatomischen Form, die MA ihm gegeben hat, macht sie zu einer künstlerischen Tat. Die flächige Entwicklung der Figur erfordert eine feste Rückwand, wie sie die alte Aufstellung darbot.

8. 9. Madonna mit dem Kinde und Johannes. Unvollendet, um 1504. 8. R. Accademy of Fine Arts in London. 9. Bargello, Florenz.

Zwei Abwandlungen der gleichen Aufgabe: Kreiskompositionen mit drei Figuren in Marmor, wie die wenig früher für Angelo Doni gemalte h. Familie (Tfl. 37) eine Kreiskomposition war. — Das Florentiner Relief ist stilistisch entwickelter. Die Vereinfachung der Draperiemotive, die größere Geschlossenheit der Raumfüllung, die Klarheit des Gliederzusammenhaltes haben der zerstreuten Komposition des Londoner Reliefs gegenüber, bei dem vor allem die Lagerung der Madonna unklar bleibt, das Gewicht von Selbstkorrekturen des Künstlers.

10. Matthaeus. Florenz, Accademia.

Unvollendet, gearbeitet mit Unterbrechungen zwischen 1504 und 1508.

In dem am 24. April 1503 unterzeichneten Kontrakt verpflichtet MA sich zur Herstellung von 12 Apostelstatuen für den Dom von Florenz. Aus dem allein begonnenen Matthaeus sehen wir, daß eine Reihe bewegter Stand-

figuren geplant war. Die Statue bereitet in ihrer stark kontrapostischen Bewegung schon auf die späteren Sklaven des Juliusgrabmals vor.

11. Maria mit dem Kinde. Brügge, Liebfrauenkirche. Um 1505.

Das kompositionelle Motiv, die Sitzfigur durch Höherstellen eines Fußes in der Gliederlage mannigfaltig zu gestalten, findet sich bereits bei der Pietà. Hier ist der Unterschied der Kniehöhe noch stärker betont als dort. Der Körper des Kindes wird durch das kindlich-natürliche Heruntertasten von dem Schemel mit dem rechten Fuß in lebhaftes Formenspiel gesetzt. Die Frontalhaltung der Madonna ist — ebenso wie bei der Pietà — durch den Zweck des Kultbildes mitbestimmt.

- 12—19. 21. Skulpturen für das Grabmal Papst Julius II. 12—13 Rom, S. Pietro in Vincoli. 14—15 Paris, Louvre. 16—19, 21 Florenz, Accademia.

Im Frühjahr des Jahres 1505 erreicht MA in Florenz die päpstliche Berufung nach Rom, die ihn aus der Arbeit an der Apostelfolge für den Dom und dem Karton für den Saal des großen Rates herausreißt. Noch im März desselben Jahres erhält er den größten Auftrag seines Lebens: das Grabmal Julius II. Erst im Februar 1545 ist der Aufbau in S. Pietro in Vincoli vollendet: im Verlauf dieser vierzig Jahre vollzieht sich „die Tragödie des Grabmals“, das allmähliche Zusammensinken des ersten großartigen Entwurfes für ein aus mehr als vierzig Figuren aufgebautes freistehendes Monument in St. Peter zu dem Kompromißwerk des Fassaden-Wandgrabes in S. Pietro in Vincoli, an dem von drei eigenhändigen Figuren nur der Moses MAs ganz würdig erscheint.

Der Moses (Tfl. 12—13) ist von vier ursprünglich geplanten die allein vollendete Figur. Mit Paulus und den Allegorien des tätigen und beschaulichen Lebens — Vorahnungen der Sibyllen der Sixtinadecke — sollte er auf der oberen Plattform des freistehend gedachten Grabmals stehen. Er ist also auf Unteransicht gearbeitet und entspricht in seiner jetzigen Aufstellung auf ebener Erde nicht der ursprünglichen Intention des Künstlers.

20. Christus. Rom, Sta. Maria sopra Minerva.

Zu entscheiden, wie weit die Figur den Forderungen des religiösen Gefühls entspricht, bleibt Sache des einzelnen — als künstlerische Darstellung einer nackten männlichen Figur ist sie von ganz bedeutendem Range und für MAs plastischen Stil sehr bezeichnend. Kaum irgendwo sonst hat er mit so leichten und zwanglosen Drehungen und Wendungen des Körpers einen so großen Reichtum plastischer Form entwickelt. Das Bewegungsmotiv, wie es vor allem in der Rumpf- und Brustdrehung der Figur zur Erscheinung kommt, hat MA augenscheinlich am meisten gereizt. Unsere Abbildung gibt die Figur ohne den später hinzugefügten Bronzeschurz, der mit der Verdeckung der Hüften den Angelpunkt der Bewegung verhüllt.

- 22—31. 33. Die Mediceergrabmäler. Florenz, Neue Sakristei von San Lorenzo.

Wie bei dem Juliusgrabmal war der Skulpturenschmuck auch hier anfangs in einem viel großartigeren Umfange geplant, als er nachher zur Ausführung kam. Wie dort war ursprüng-

lich ein in der Mitte des Kapellenraumes aufgemauertes Freigrabmal beabsichtigt, mit vier Sarkophagen für die Magnifico Lorenzo, den Prächtigen, MAs ersten Gönner, und dessen 1478 ermordeten Bruder Giuliano und für die beiden Herzöge Lorenzo von Urbino † 1519, den Enkel, Giuliano von Nemours † 1516, den Sohn Lorenzos Magnifico. Vielleicht schon 1521, spätestens im Herbst 1523 ist der Freibau zugunsten zweier doppelsarkophagiger Wandgräber aufgegeben.

Wichtig für die Beurteilung des Werkes ist die urkundliche Feststellung, daß sämtliche Entwürfe vor das Jahr 1520, d. h. vor MAs politische Verstimmung gegen die Mediceer, fallen: alle Kombinationen, die man an die Figuren als Äußerungen menschlicher und politischer Verbitterung des Künstlers hat knüpfen wollen, sind damit hinfällig.

Entscheidend für die großartig feierliche und doch trotz der Kleinheit der Kapelle nicht bedrückende Wirkung der überlebensgroßen Figuren ist die Zierlichkeit der Raumgestaltung mit der Vieltätigkeit der Wandgliederungen, der großen Zahl zart detaillierter Profile und schmaler, scharf geschnittener Schmuckleisten. Alle Zierglieder haben die Straffheit und Lebendigkeit elastischer Spannungen: die Voluten scheinen wie Stahlbänder zu federn. Zugleich erwecken sie aber den Eindruck sicherer Stabilität dadurch, daß alles so klar gegliedert ist, daß keiner Fläche, keinem Schmuckglied die sichere Korrespondenz in Pendant und Gegenüber fehlt. Die Wiederholung der Dekorationsmotive hat die Wirkung einer beruhigenden Monotonie.

In umfassender Weise hat MA bei der Beleuchtung der Kapelle, die mit der Einwölbung der Kuppel in seine Hand gegeben war, als Architekt sich selbst, dem Bildhauer, in die Hände gearbeitet. Alle Figuren gewinnen ihre zauberhafte Erscheinung durch die Einheitlichkeit des von der Kuppelhöhe her sie überrieselnden Lichtregens. Die tief geheimnisvolle Verschattung des Gesichtes bei der Allegorie der Nacht und bei dem Sitzbild des Penseroso kann darum nur in dem Kapellenraume selbst zu voller Wirkung kommen.

Die Herzogsbilder sind keine Porträts (beide Fürsten waren, um nur dies zu erwähnen, vollbärtig), sondern ganz freie Charakterdarstellungen: Kontrastpendants zweier Temperamente. Das energische Temperament ist dem melancholischen gegenübergestellt, beziehungsweise das psychologische Milieu weiter ausmalend sind jenem die Tageszeiten eines vollendeten Zustandes — Tag und Nacht — diesem die eines unentschlossenen Zwitterzustandes — Morgendämmerung und Abendgrauen — zugesellt.

32. David-Apollo. Florenz, Bargello. 1530/31.

Eine jugendliche männliche Figur mit hochgestelltem rechten Fuß, am Körper herabhängender rechter, frei hoch über die rechte Schulter greifender linker Hand. Die einfache Aktion des übergreifenden Armes ist so intensiv durchgeführt, daß der ganze Körper dadurch in Spiel und Bewegung gesetzt ist. Ein Vergleich mit dem David-Giganten der frühen Epoche zeigt, wie viel mehr jetzt die Bewegung innerlich und als ein Mittel reicher Körperdarstellung erfaßt wird. Die Figur ist wohl sicher identisch mit der im Herbst des Jahres 1530 für Baccio Valori in Angriff genommenen.

34. Brutus. Florenz, Bargello. Unvollendet, 1539 oder 1540.

Im Jahre 1537 ermordete Lorenzino dei Medici seinen Vetter, den ersten Herzog von Florenz, Alessandro, mit dessen Thronbesteigung die Bürgerfreiheit von Florenz ihr Ende gefunden hatte. Lorenzino selbst starb schon 1539. Im Kreise der florentiner Verbannten in Rom, mit dem MA Fühlung hatte, wurde er als ein neuer Brutus gefeiert; seinem Andenken ist die Büste gewidmet, die MA nach Lorenzinos Tode für den Kardinal Ridolfi gearbeitet hat, nach Vasaris Bericht mit Benutzung eines geschnittenen antiken Kornalins. — Die locker schematische Draperie, deren Eigenhändigkeit mehrfach bezweifelt ist, sticht seltsam ab gegen die plastische Geschlossenheit — die psychologische Verschllossenheit der Römermaske.

35. Grablegung Christi. Florenz, Sta. Maria del Fiore. 1550ff.

Zweimal hat MA in hohem Alter Christus im Tode dargestellt: in einer vollständig ver-

hauenen Pietà (Rom, Palazzo Rondanini) und in der 1722 unter der Vierungskuppel des Florentiner Domes aufgestellten Grablegungsgruppe, die er selbst für sein Grabmal bestimmt hatte. Auch sie ist unvollendet, weil in der beabsichtigten Form in dem vorhandenen Block nicht durchzuführen: vor allem fehlt der Raum für das linke Bein Christi. Der zusammenbrechende Körper Christi, besonders der schlaff herabhängende linke Arm noch voll Großartigkeit der plastischen Bildung. Die Gruppe ist in der Art wie der Leichnam Christi liebevoll umhegt wird, ein Dokument für MAs religiöse Altersstimmung.

36. Hockender Knabe. St. Petersburg, Eremitage.

Ein Versuch vollkommener Organisierung eines würfelförmigen Marmorblockes, vollendet bis auf die letzte Bearbeitung und Glättung der Oberfläche. Wahrscheinlich stammt die Figur aus der Zeit des David-Apollo für Baccio Valori (Tfl. 32), d. h. aus dem Beginn der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts.

ZU DEN GEMÄLDEN:

37. Die h. Familie. Florenz, Uffizien.

Angelo Doni bestellte das Gemälde bei MA während dessen Aufenthaltes in Florenz in den Jahren 1501—1505, nach dem ersten römischen Aufenthalt. Offenbar ist das Inempfangnehmen des Kindes gemeint: das Hinüberheben würde eine ganz andere Anspannung der Arm-muskulatur bedingen und in natürlicher Erwartung sieht das Kind in der Richtung der Bewegung. Die nackten Figuren des Hintergrundes haben hier den gleichen Daseinsgrund wie bei dem frühen Relief der Madonna an der Treppe.

Die kunstvolle Komposition der Figuren ist seelisch vollkommen motiviert, die Madonna ist eine der zierlichsten Erfindungen MAs.

Die Farbenskala ist beinahe die gleiche, wie die der Sixtinadecke, nur daß dort noch zur Erhöhung der Prachtwirkung Gold hinzutritt. Joseph in Grau und zu Goldgelb gebrochenem Goldorange, die Madonna in Kirschrot, das in den Lichtern fast zu Weiß aufgehellt ist, Hellblau, Goldgrün.

38. 39. Madonna mit dem Kinde. — Grablegung. — London, Nationalgalerie.

Die Urheberschaft Michelangelos ist bei beiden Gemälden mehrfach bestritten, doch geht wenigstens die Mittelgruppe der Grablegung gewiß auf einen originalen Entwurf Michelangelos zurück, vielleicht ist das Gemälde mit dem in Michelangelos Nachlaßinventar erwähnten „großen Karton einer Pietà mit neun unvollendeten Figuren“ identisch. Das Madonnengemälde enthält mehrere Züge aus anderen Werken Michelangelos. Besonders der Brügger Madonna (Tafel 11) verwandt ist die Art, wie das Kind in die Falte des Mantels der Madonna tritt.

- 40—106. Die Deckenmalereien der Sixtinischen Kapelle in Rom.

Im März 1505 übernahm MA die Ausführung des Juliusgrabmals, drei Vierteljahre weilte er damals in Carrara, um die Blöcke zu wählen, im Frühjahr 1506 begann die Arbeit. Da trifft ihn die plötzliche, wohl durch den umfassenden Plan des Neubaus von St. Peter veranlaßte Willensänderung des Papstes: die Zahlungen

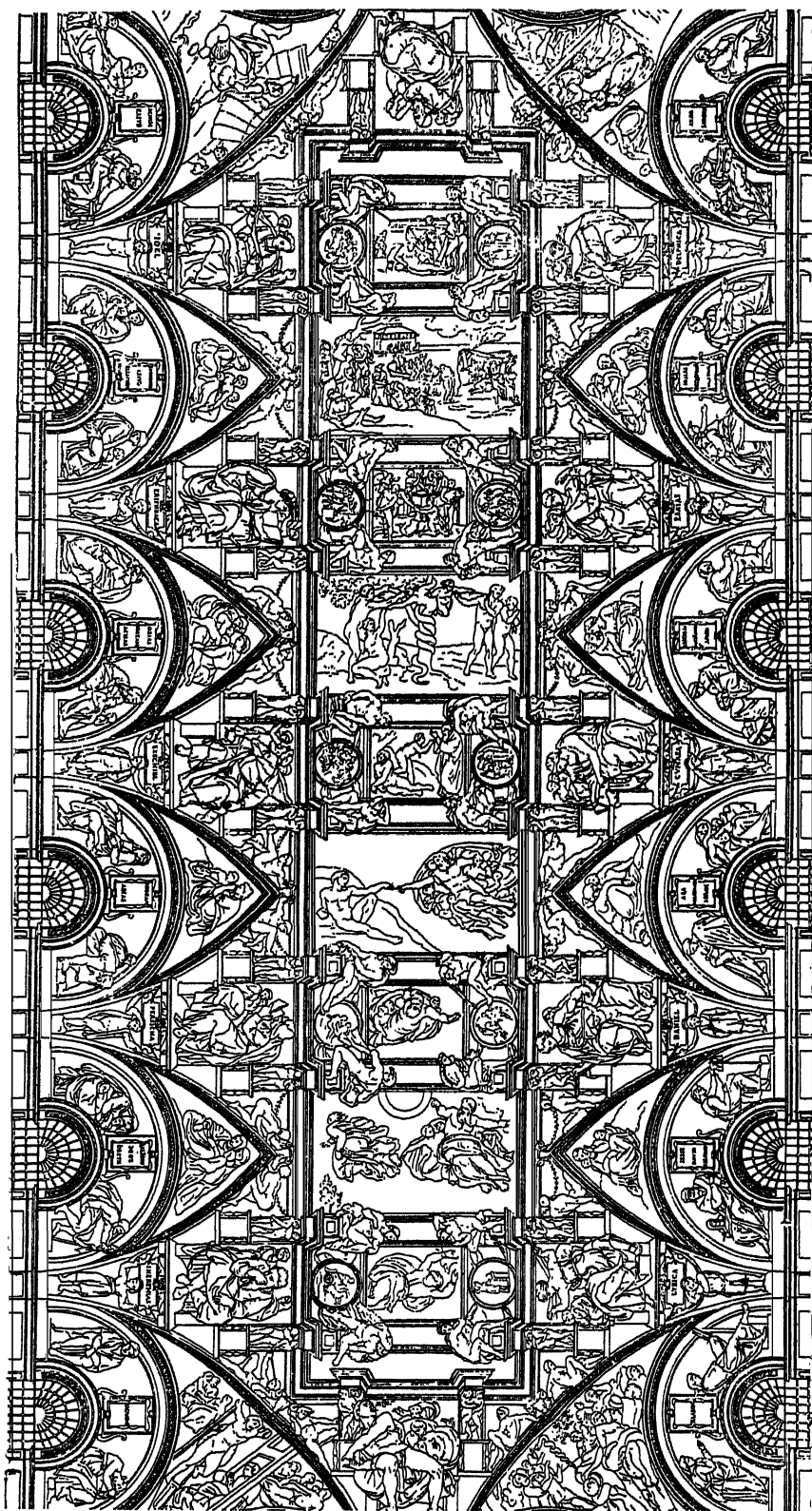
für das Grabmal werden gesperrt, MA selbst die nachgesuchte Audienz beim Papste verweigert.

In der Enttäuschung flieht MA aus Rom nach Florenz und setzt den Bemühungen des Papstes, ihn zurückzugewinnen, beharrliche Weigerung entgegen. Erst nach der dramatischen Aussöhnung mit Julius II. in Bologna und nach fünfvierteljährigem Aufenthalt dort — in dieser Zeit, zwischen dem 28./30. Nov. 1506 und Ende Februar 1508 entteht das verlorene Bronzesitzbild des Papstes — beginnt im Frühjahr 1508 die Ausmalung der Decke.

Anders als bei den beiden großen plastischen Unternehmungen MAs, den Grabmälern Julius II. und der Medici, bei denen der erste umfassendere Plan im Verlauf der Ausführung Einschränkung über Einschränkung erfährt, wird hier ein ursprünglich einfacher Plan völlig unerwartet erweitert. Es gibt (in London) eine flüchtige Federzeichnung, die die erste Absicht des Papstes erkennen läßt: in den Zwickeln zwischen den Fenstern, die jetzt Propheten und Sibyllen einnehmen, sollten die zwölf Apostel thronen, die ganze Tonnenwölbung der Decke aber ist rein ornamental in Rechteckfelder, liegende und über Eck gestellte Quadrate, aufgeteilt.

Schon in den ersten Stadien des Entwerfens muß MA der Gedanke der endgültigen Komposition gekommen sein: noch im Juli 1509 hat der Papst den neuen Plan genehmigt, der die Apostel durch Propheten und Sibyllen ersetzt, für die Gewölbefelder die Szenen der Welterschöpfung vorsieht und die Lunetten und Stichkappen der Hochwände mit einbegreift.

Die Arbeit der Ausmalung hat sich, von West nach Ost, von der Trunkenheit Noahs und Zacharias zu den Schöpfungsszenen und Jonas fortschreitend, abschnittsweise vollzogen. Vom Herbst 1508 bis Ende 1509 entstehen die Deckenbilder bis zur Erschaffung Adams, bis zum August die zweite Hälfte von der Erschaffung Adams bis zur Altarwand, die Historienbilder immer zusammen mit den zugehörigen Propheten und Sibyllen. Es folgt eine durch Stocken der Zahlungen veranlaßte Pause vom



DIE DECKE DER SIXTINISCHEN KAPELLE. ÜBERSICHTSBLATT.

September 1510 bis zum August 1511. Bis zum Oktober 1512 entstehen dann die Maleereien in den Lunetten und StICKkappen.

Auffällig ist besonders die Steigerung der Größenmaße bei Propheten und Sibyllen, die je näher der Altarwand um so tiefer mit ihren Fußbrettern herunterrücken. Weiter ist im Fortschreiten von Westen nach Osten eine immer größere Kühnheit in der Erfindung der formalen Motive, eine immer größere Bereicherung und Komplizierung der figuralen Komposition bei den Deckenbildern und Thronfiguren wie bei den dekorativen Gestalten der Puttenpaare an den Thronwangen, den nackten Jünglingsgestalten auf den höchsten Simsvorsprüngen zu beobachten. Der letzte Abschnitt der Arbeit in den Lunetten und StICKkappen hat wieder einen ruhigeren und gleichmäßigeren Charakter.

Mit der gemalten Scheinarchitektur der Decke ist keineswegs eine Sinnenttäuschung des Betrachters durch perspektivische Kunstgriffe beabsichtigt, sie ist ein rein formales Hilfsmittel zu regelrechter Aufteilung und Organisation des großen in sich ganz ungegliederten Tonnengewölbes der Decke, ein Hilfsmittel zur statuarischen Isolierung der Thronenden. Die Erklärung, daß die Historien des Deckenspiegels die Wirkung von in ein luftiges architektonisches Gerüst eingespannten Bilderteppichen hätten, beruht absolut auf einer Selbsttäuschung. Nirgends verläßt den Betrachter im Gegenteil das sichere und beruhigende Gefühl, daß die Malereien eben nur Malereien sind, dem festen Gewölbe der Decke aufgemalt, daß es sich um ein freies Spiel der Phantasie handelt, daß dem ganzen architektonischen Apparat mit Deckenbildern, thronenden Propheten und Sibyllen, simstragenden Kinderpaaren, hoch sitzenden nackten Jünglingen nur der ästhetische Schein wirklicher Existenz zukommt.

Dargestellt sind in den abwechselnd großen und kleinen Feldern des Deckenspiegels die ersten Ereignisse der Weltgeschichte, in drei Akten von je drei Szenen: die Erschaffung der Welt (ein großes Feld flankiert von zwei kleinen) — die Erschaffung des ersten Menschenpaares und der Sündenfall (ein kleines Mittelfeld flankiert von zwei großen) — die Sintflut und die Geschichte Noahs (ein großes Mittelfeld flankiert von zwei kleinen). Im Mittelpunkt der ganzen Komposition steht bedeutungsvoll als das größte Ereignis das Mysterium von der Erschaffung Evas. Was vorhergeht hat den Charakter der Vorbereitung auf dieses Geschehen, was folgt ist seine unmittelbare und mittelbare Folge.

Die vier großen Eckzwickel führen sprunghaft von einer „Rettung“ des auserwählten Volkes zur andern: David — Judith — Esther — die eiserne Schlange: viermal fällt das Blitzlicht auf eine Szene von dramatischer Spannung.

Propheten und Sibyllen thronen ohne aktive Beziehung zu diesen Ereignissen des Weltgeschehens und der Geschichte Israels in einer tieferen Zone, wie herausgelöst aus der

Zeitlichkeit: monumentale Personifikationen beruhigten oder leidenschaftlich ergriffenen Forschens oder seherischer Begeisterung, zusammengefaßt in immer neue Momente physischer und seelischer Aktion von unerhörter Prägnanz der Erscheinung. (Es wechseln in bewußter Berechnung der Kontrast- und Reichtumswirkung, Figuren in geschlossener Vorderansicht und in freier entwickelter Seitenstellung so, daß stets eine Profilfigur eine Facefigur zum Gegenüber und Nachbarn hat.)

In den acht kleinen zeltförmigen Zwickeln und den zwölf Lunetten über den zwölf Fenstern der Kapellenlangwände endlich: die Vorfahren Christi. Familienszenen: eng gelagerte Gruppen und Einzelfiguren mit Kindern: epigrammatische Menschheitsschilderungen in Terzinen und Distichen.

Und zwischen diese Hauptfiguren drängt sich überall, sie überwachend das Heer der namenlosen Gestalten. Von unten her aus ornamentaler Verzerrung, Vergewaltigung zu immer freierem, leichter und selbstbewußter sich regendem Leben aufsteigend.

107—112. Das Jüngste Gericht. Rom, Sixtinische Kapelle. 1534—1541.

Kurz vor seinem am 26. September 1534 erfolgten Tode hatte Papst Clemens VII. dei Medici MA den Auftrag für das Jüngste Gericht gegeben. Sein Nachfolger Papst Paul III. Farnese erneuerte den Auftrag. Die Fenster der Altarwand der Sixtinischen Kapelle werden zugemauert, die Gesimse, das ältere Altarfrisko von Pietro Perugino und die beiden zu den Deckenmalereien MAs gehörigen Lunetten unterhalb Jonas werden heruntergeschlagen und so eine ungeteilte Malfäche gewonnen.

Die Wirkung der Komposition wird durch ihre Rahmenlosigkeit gestört: sie läuft sich an den rechtwinklig anstoßenden Kapellenlangwänden tot.

Bei aller Handgreiflichkeit der Einzelgestaltung hat das Riesenfresco etwas grandios Phantastisches in dem seltsam willkürlichen Wechsel der Größenmaße, in der Art, wie durch die eine intensiv aus einer plötzlichen Zornaufwallung motivierte Gebärde Christi das zentripetale Zusammenströmen der himmlischen Chöre mit einem Schlage gestaut wird — in dem geisterhaften Schwebetanz der auffahrenden Seligen, der abfahrenden Verdammten, die in ewig sich erneuernder Bewegung scheinen, wie die Eimerreihe eines endlosen Hebewerks links sich hebt, rechts sich senkt.

Die Figur Christi ist MAs letzte große Figurenerfindung von geschlossener Plastizität des Bewegungsausdrucks: ein zürnend aufspringender Apoll, mit dem Schimmer apollinischer Göttlichkeit in den offenen Zügen. An der großen Gebärde der ausholenden rechten Hand Christi — „die Geste seines Fluchs“, sagt Stendhal, „ist so gewaltig, daß es aussieht, als wolle er eine Lanze schleudern“ — hängt der Form und dem inneren Sinne nach die ganze Komposition: wie ein Orchester an dem Taktstock des Dirigenten.

M. S



DIE MADONNA AN DER TREPPE

LA MADONNA DELLA SCALA

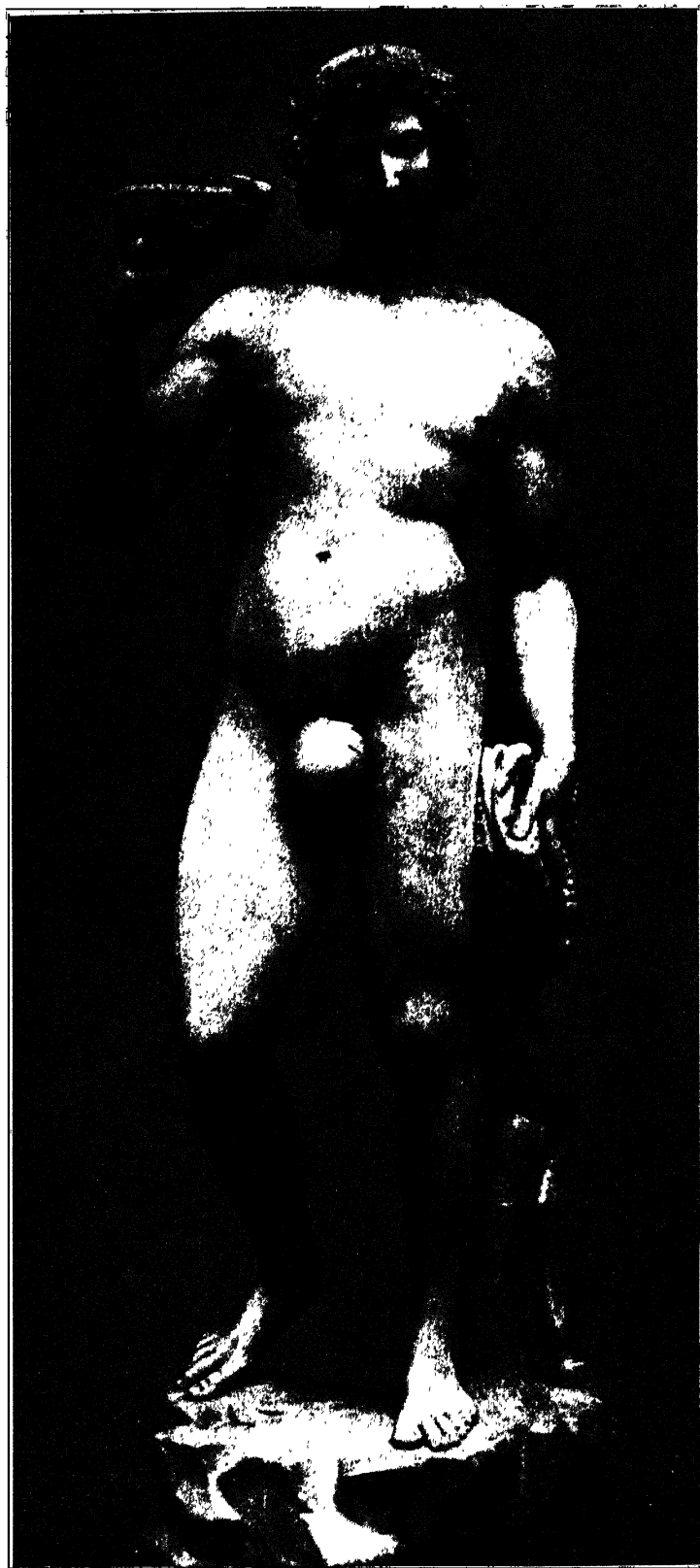
MADONNA OF THE STAIRCASE



KENTAURENKAMPF

LA LOTTA DEI CENTAURI

BATTLE OF THE CENTAURS



BACCHUS

BACCO

BACCHUS



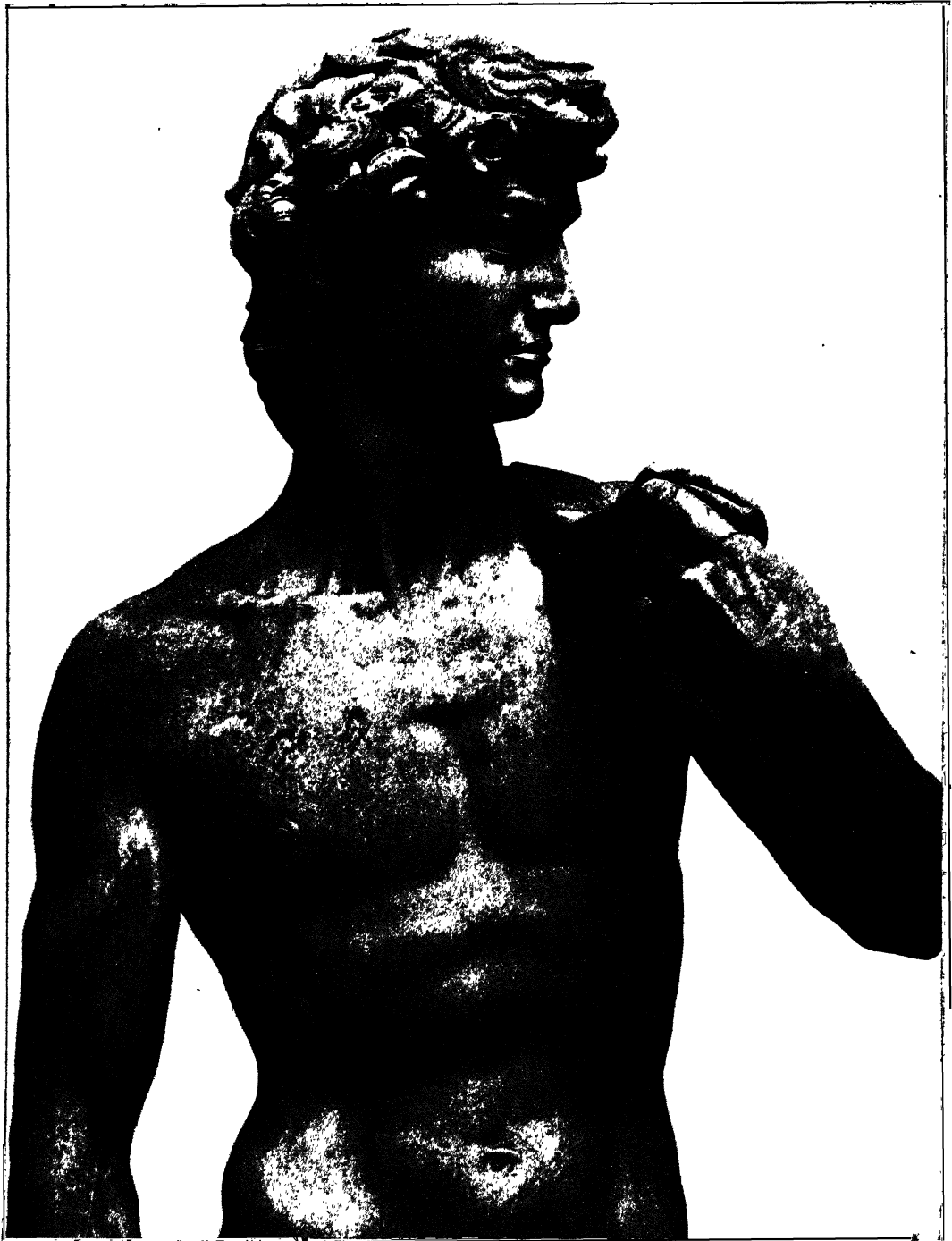
CUPIDO

CUPIDO

CUPID



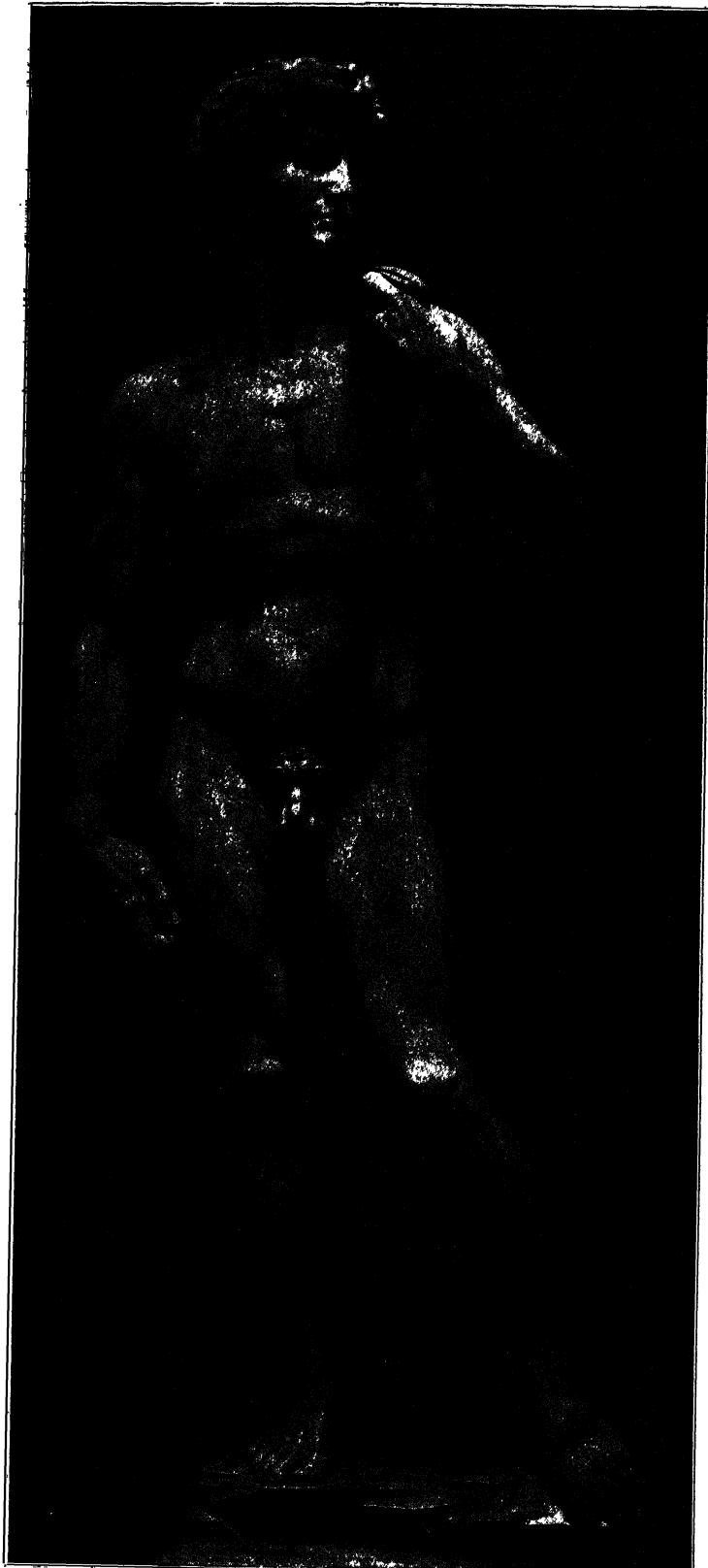
PIETÀ



DAVID

DAVIDE

DAVID



DAVID

DAVIDE

DAVID



MARIA MIT DEM KINDE UND JOHANNES
MARY WITH JESUS AND JOHN THE BAPTIST
LA VERGINE COL BAMBINO E S. GIOVANNI



MARIA MIT DEM KINDE UND JOHANNES
MARY WITH JESUS AND JOHN THE BAPTIST
LA VERGINE COL BAMBINO E S. GIOVANNI



MATTHAEUS

MATTEO

MATTHEW



MARIA MIT DEM KINDE

LA VERGINE COL BAMBINO

VIRGIN AND CHILD



MOSES

MOSE

MOSES



MOSES

MOSE

MOSES

Anderson



SKLAVE

SCHIAVO INCATENATO

A SLAVE



SKLAVE

SCHIAVO INCATENATO

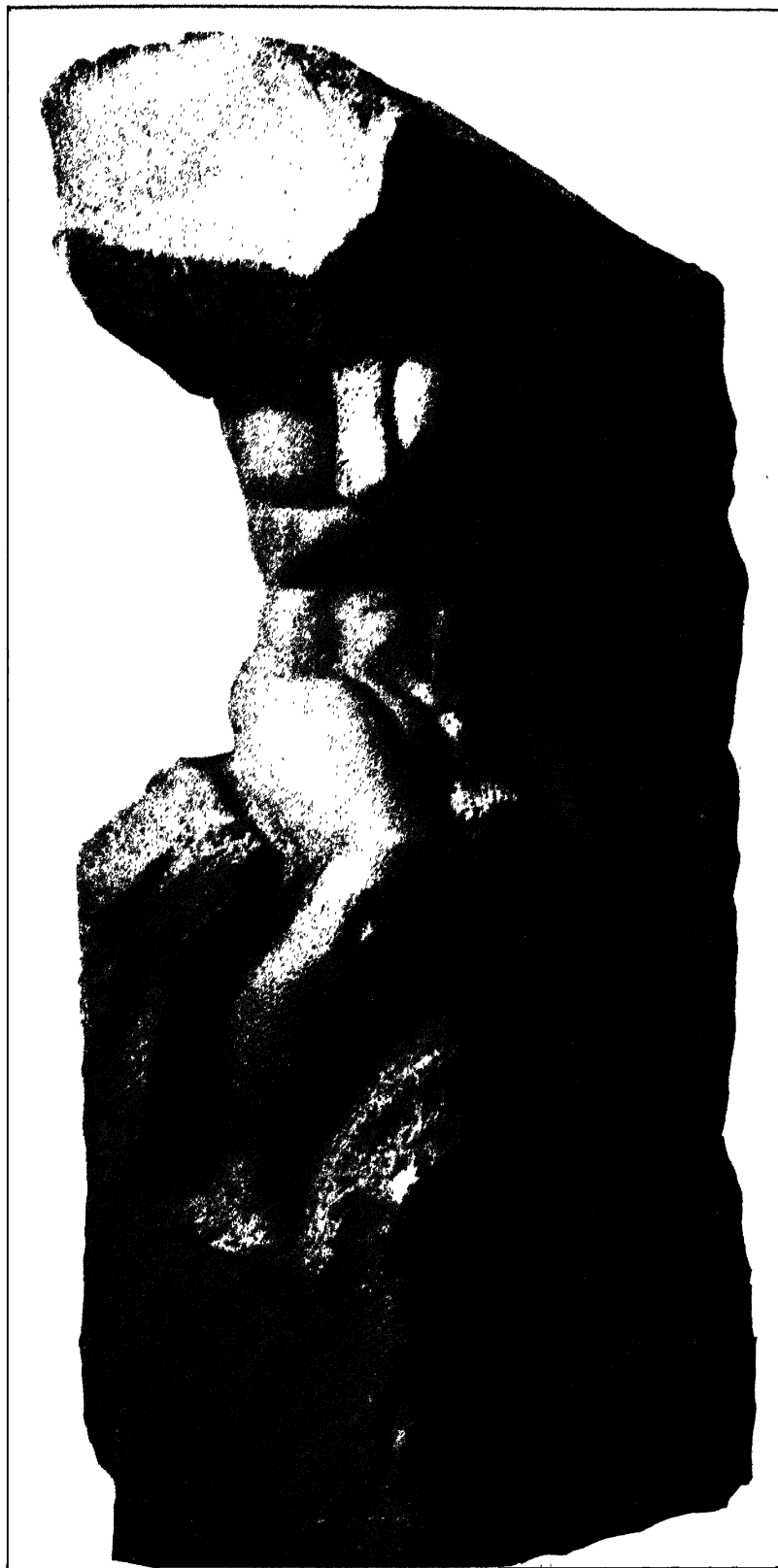
A SLAVE



SKLAVE

SCHIAVO

A SLAVE



SKLAVE

SCHIAVO

A SLAVE

Alinari



SKLAVE

SCHIAVO

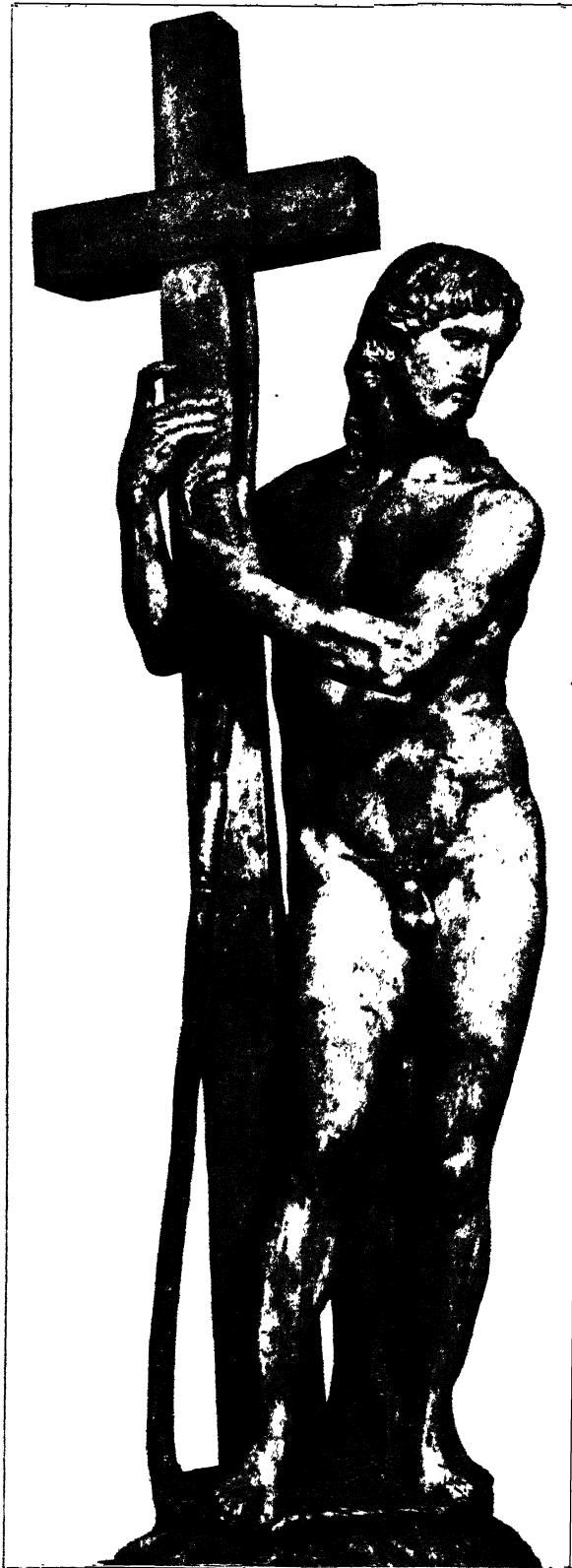
A SLAVE



SKLAVE

SCHIAVO

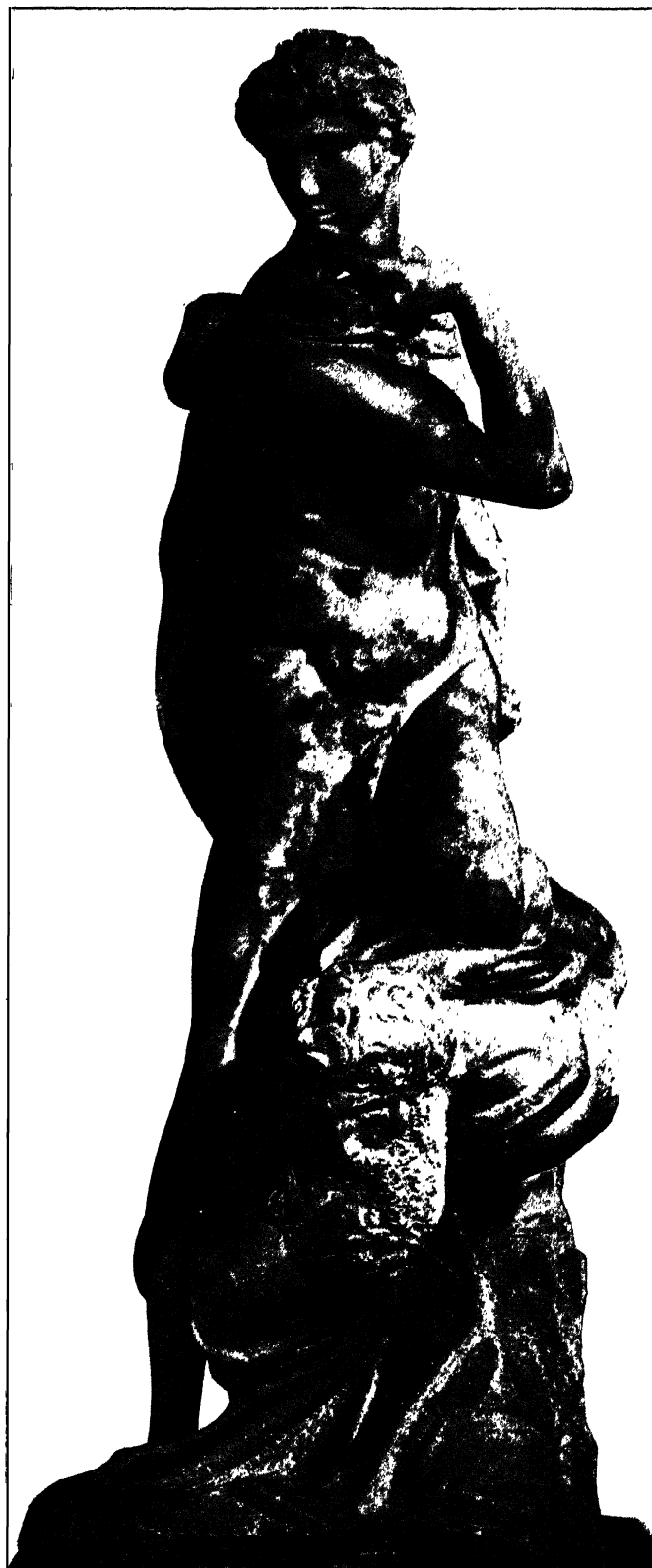
A SLAVE



CHRISTUS

CRISTO

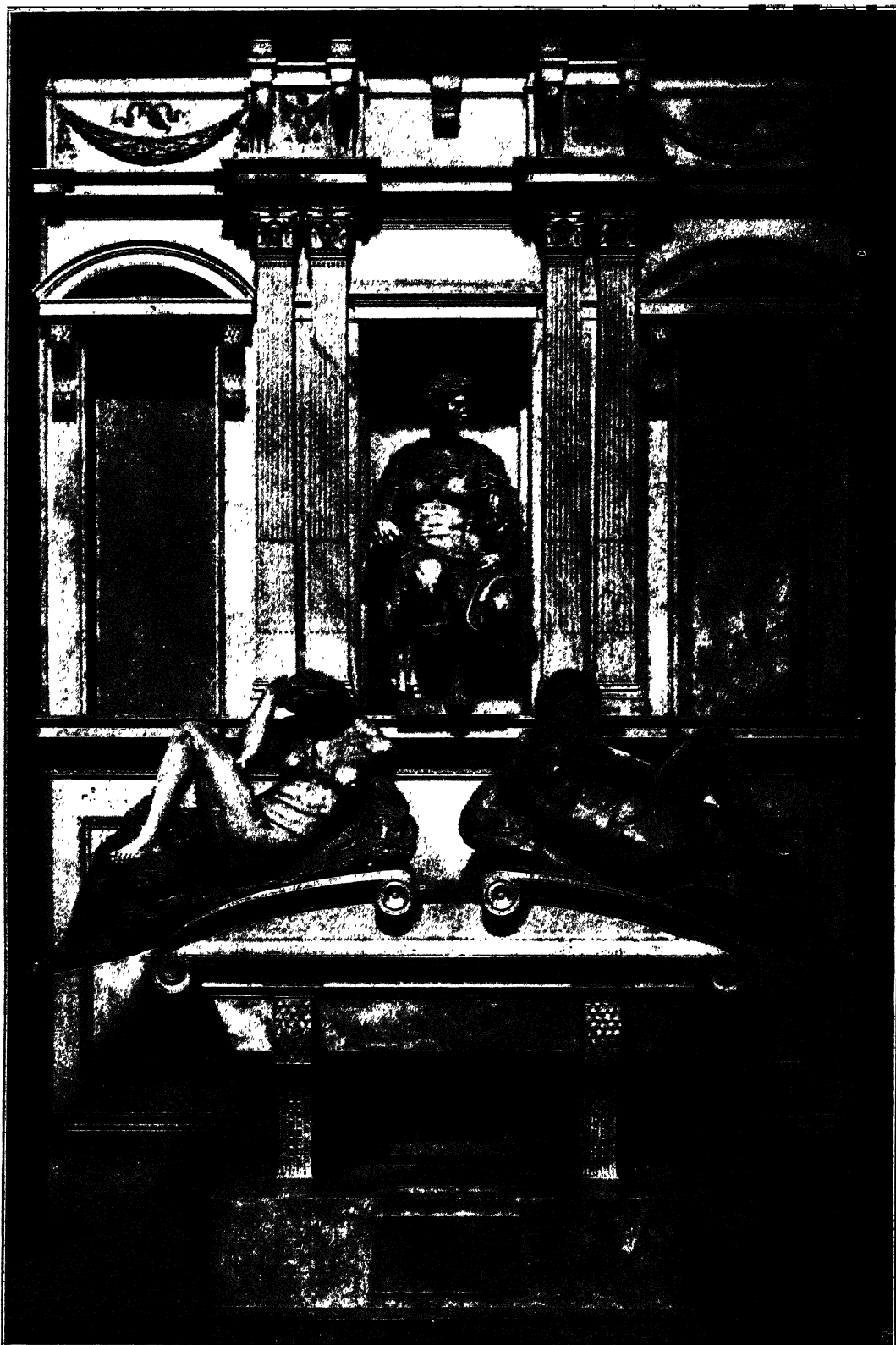
CHRIST



DER SIEG

IL VINCITORE

VICTORY



GRABMAL GIULIANOS DEI MEDICI * TOMBA DI GIULIANO DEI MEDICI * TOMB OF GIULIANO DEI MEDICI



GRABMAL LORENZOS DEI MEDICI ★ TOMBA DI LORENZO DEI MEDICI ★ TOMB OF LORENZO DEI MEDICI



GIULIANO DEI MEDICI



LORENZO DEI MEDICI



NACHT

LA NOTTE

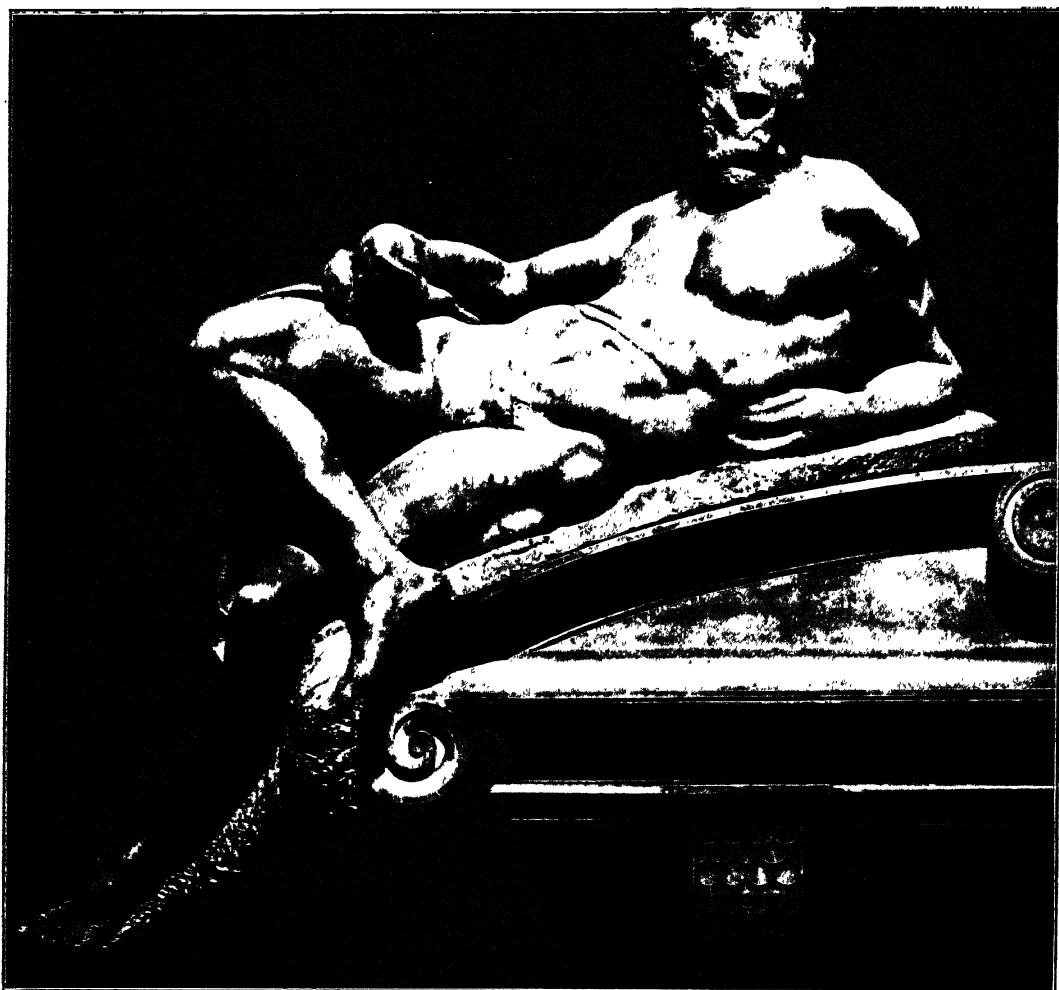
NIGHT



TAG

IL GIORNO

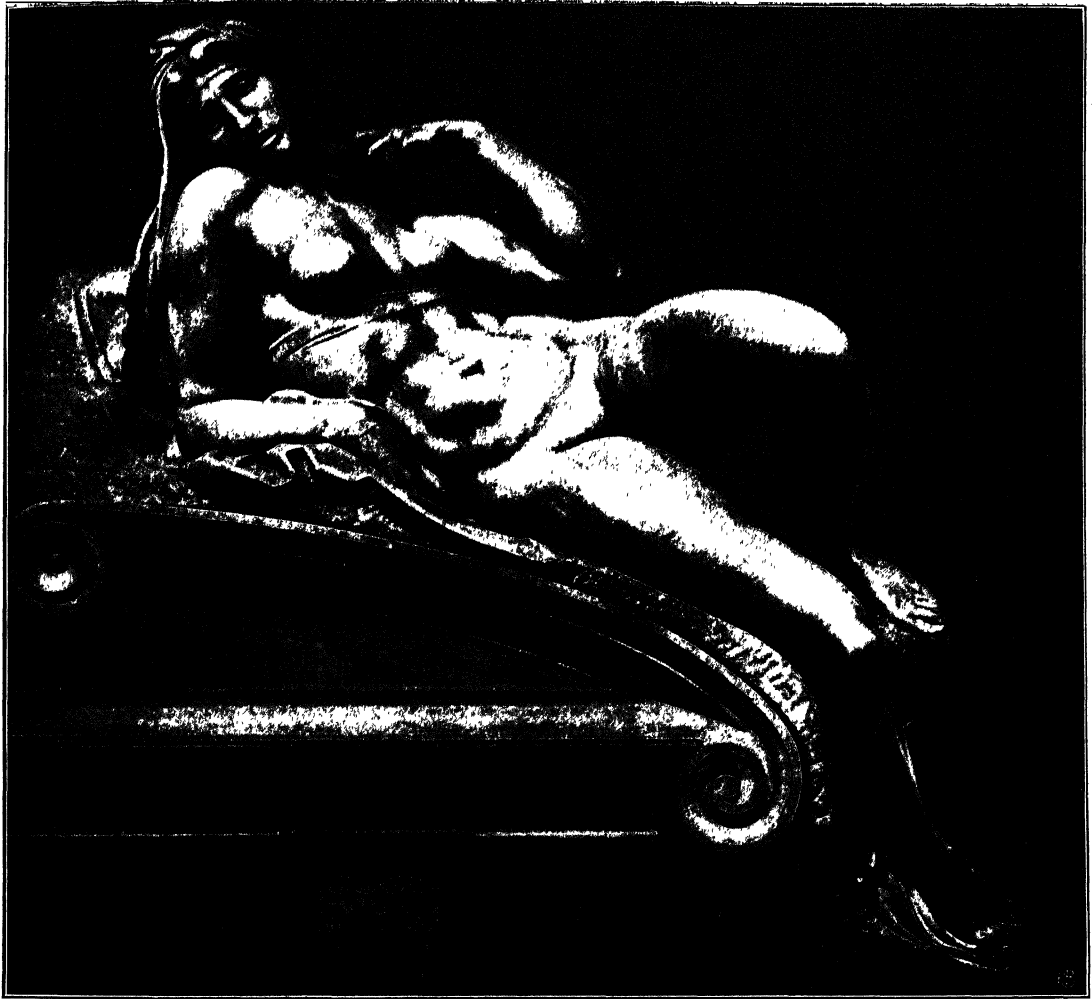
DAY



ABEND

LA SERA

EVENING



MORGENDAMMERUNG

L'AURORA

DAWN



MORGENDAMMERUNG

L'AURORA

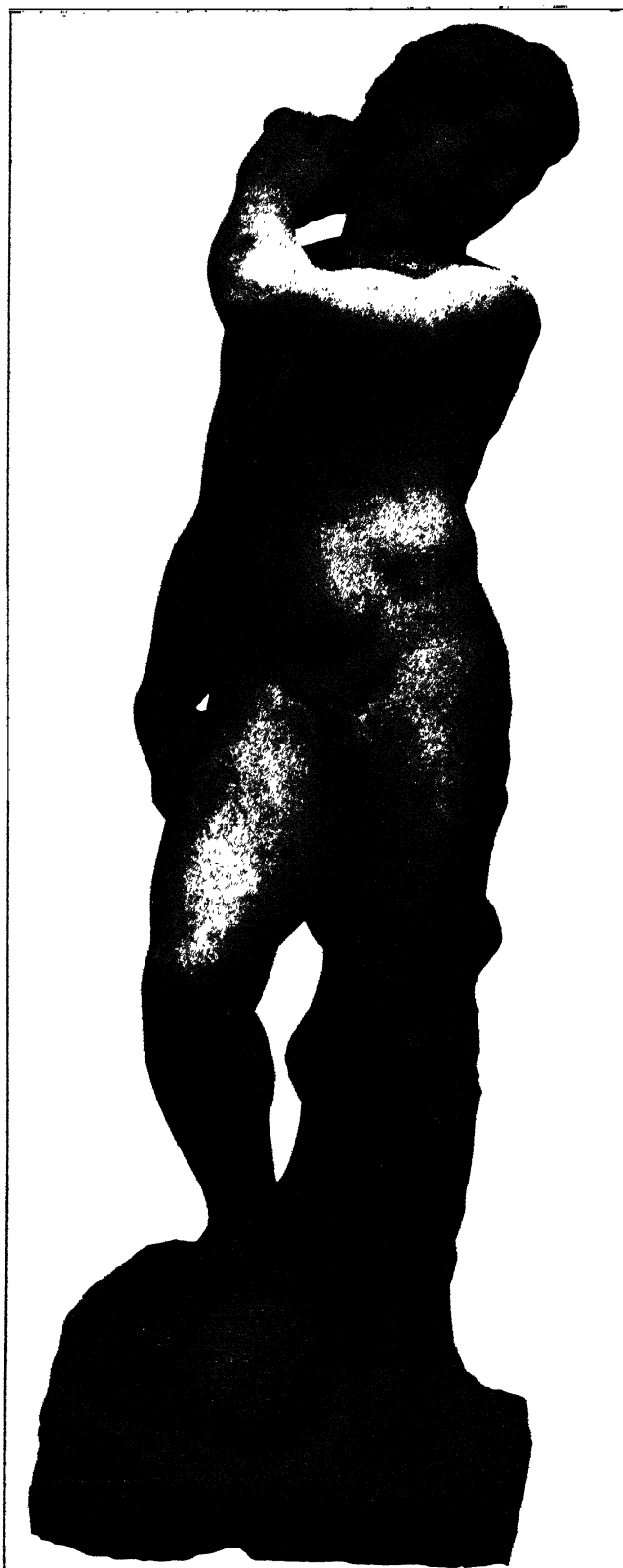
DAWN



ABEND

LA SERA

EVENING



DAVID-APOLLO

DAVIDE-APOLLO

DAVID-APOLLO



MADONNA DE' MEDICI

Bruckmann



BRUTUS

BRUTO

BRUTUS

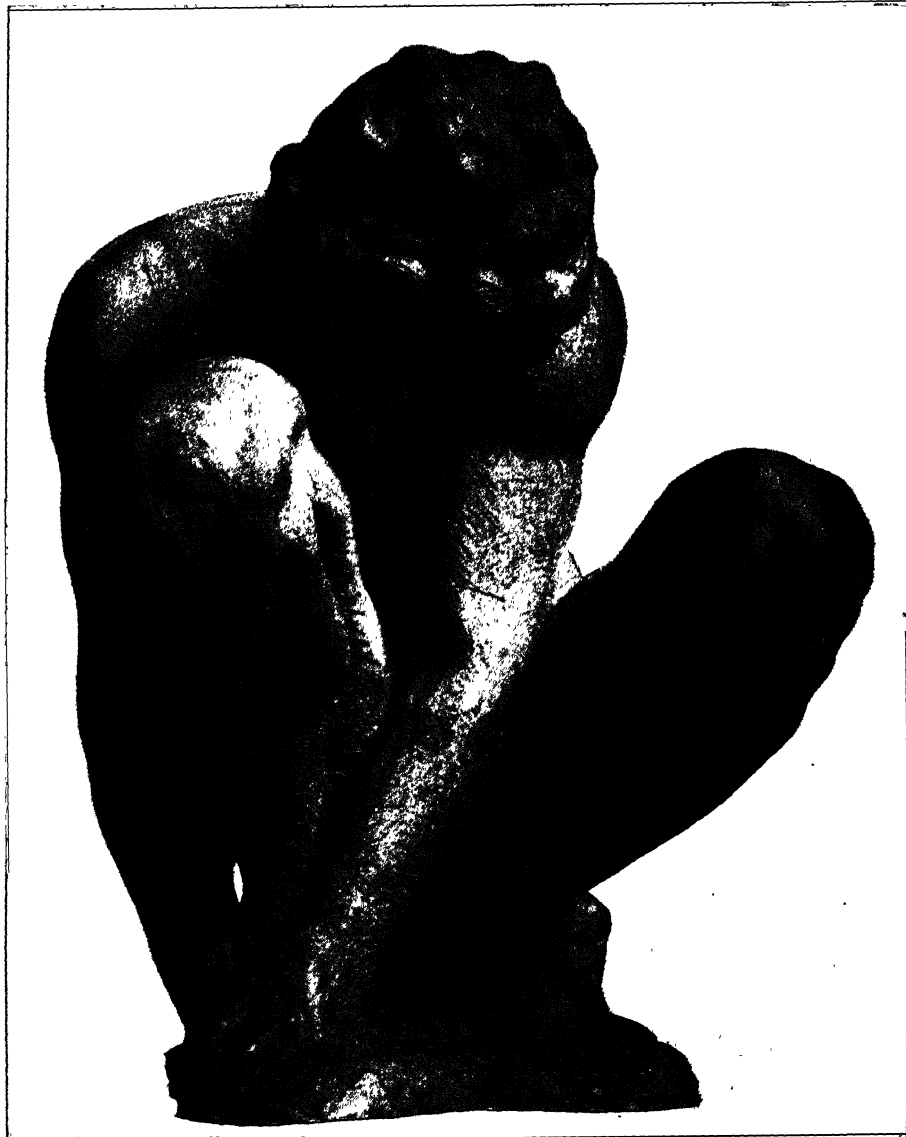


GRABLEGUNG CHRISTI

LA SEPOLTURA DI CRISTO

THE ENTOMBMENT

Bruckmann



HOCKENDER

FIGURA ACCOCCOLATA

SQUATTING FIGURE



MADONNA DONI



DIE GRABLEGUNG

LA SEPOLTURA

THE ENTOMBMENT



MARIA MIT DEM KINDE UND JOHANNES • LA VERGINE COL BAMBINO • MARY WITH JESUS AND ST. JOHN



GESTALTUNG DES CHAOS

LA CREAZIONE: IL CAOS

THE CREATION: CHAOS



2. U. 3. SCHÖPFUNGSMOMENT: SONNE, MOND, VEGETATION 2. ER. GIORNO: IL SOLE, LA LUNA, LE PIANTE CREATION: 2. AND 3. STAGES — SON, MOON, PLANTS



WELTSEGEN

LA BENEDIZIONE DIVINA

THE DIVINE BLESSING



BESEELUNG ADAMS

LA CREAZIONE DI ADAMO

THE CREATION OF ADAM



ADAM

ADAMO

ADAM



GOTTVATER ADAM BESEELEND

DIO CHE DA AD ADAMO LO SPIRITO VITALE

THE FATHER CREATING ADAM A LIVING SPIRIT

THE CREATION OF EVE

La CREAZIONE DI EVA

ERSCHAFTUNG DES WEIBES





SÜNDEFALL UND VERTREIBUNG

IL PECCATO ORIGINALE E LA CACCIATA DAL PARADISO

THE FALL AND EXPULSION FROM EDEN



BESEELUNG ADAMS: TEILSTÜCK ★ CREAZIONE DELL' UOMO: DETTAGLIO ★ CREATION OF ADAM: DETEIL



KOPF GOTTVATERS AUS DEM 2. U. 3. TAG

IL PADRE ETERNO

THE DEITY



AUS DER ERSCHAFFUNG DES WEIBES ★ CREAZIONE DI EVA: DETTAGLIO ★ CREATION OF EVE: DETAIL



AUS DER BESEELUNG ADAMS

DALLA CREAZIONE DI ADAMO

FROM THE CREATION OF ADAM



SONDENFALL

IL PECCATO ORIGINALE

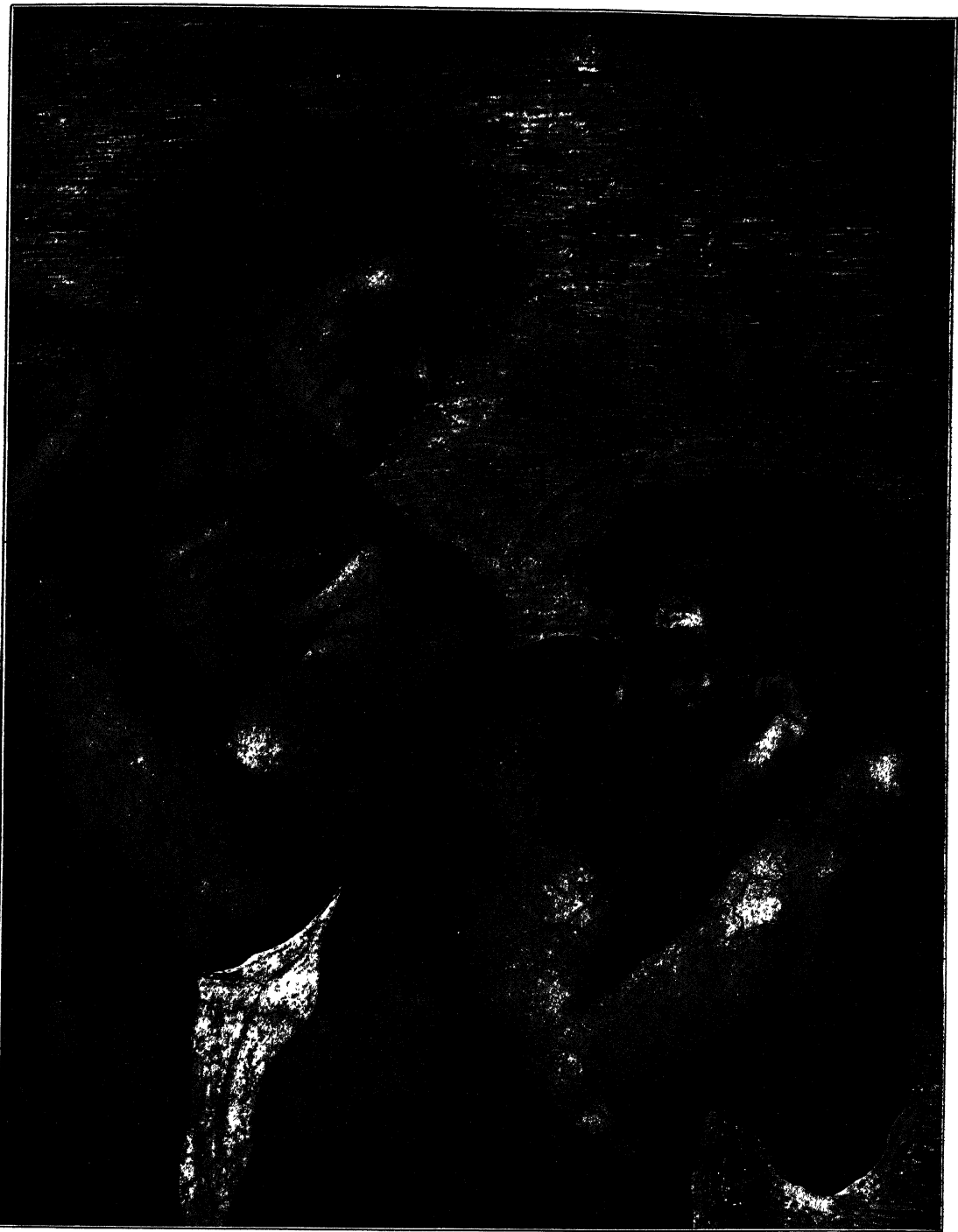
THE FALL



KNABE, RECHTS VON EZECHIEL ★ RAGAZZO A DESTRA DI EZECHIELE ★ BOY TO THE RIGHT OF EZEKIEL



KOPF ADAMS AUS DER VERTREIBUNG ★ TESTA DI ADAMO [LA CACCIATA] ★ ADAM IN „THE EXPULSION“



VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES

LA CACCIATA DAL PARADISO

THE EXPULSION FROM EDEN



TEILSTÜCK AUS DER SINTFLUT

DETTAGLIO DEL DILUVIO

GROUP FROM THE FLOOD



TEILSTÜCK AUS DER SINTFLUT

DETTAGLIO DEL DILUVIO

GROUP FROM THE FLOOD



SINTFLUTSCENE IL DILUVIO, DETTAGLIO GROUP FROM „THE FLOOD“



SINTFLUT

IL DILUVIO UNIVERSALE

THE FLOOD

Bruckmann



NOAH'S DANKOPFER

IL SACRIFICIO DI NOE

NOAH'S THANKSGIVING

Reuchmann

NOAH'S DRUNKENNESS

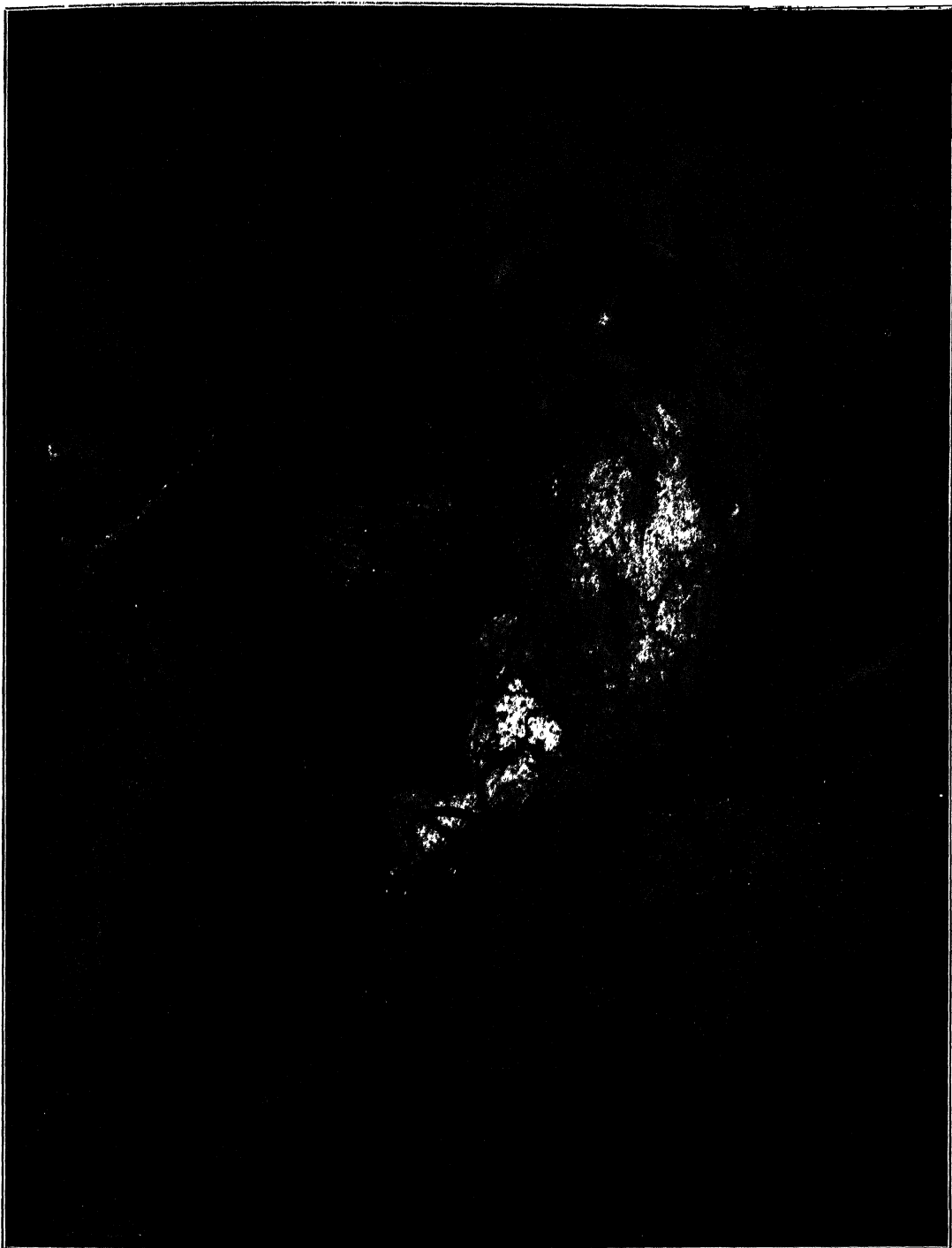
L'UBBRIACHEZZA DI NOE

NOAH'S TRUNKENHEIT





EVA IM „SONDENFALL“ IL PECCATO ORIGINALE (DETTAGLIO: EVA) EVE IN „THE FALL“



GOTTVATER EVA ERSCHIAFFEND * LA CREAZIONE DI EVA (DETTAGLIO) * THE DEITY CREATING EVE



JUDITH UND HOLOFERNES

GIUDITTA E OLOFERNE

JUDITH AND HOLOFERNES



DAVID UND GOLIATH

DAVIDE E GOLIA

DAVID AND GOLIATH



AHASVERUS

LA STORIA DI ESTER (ASSUERO)

AHASUERUS



DIE EHERNE SCHLANGE

IL SERPENTE DI BRONZE

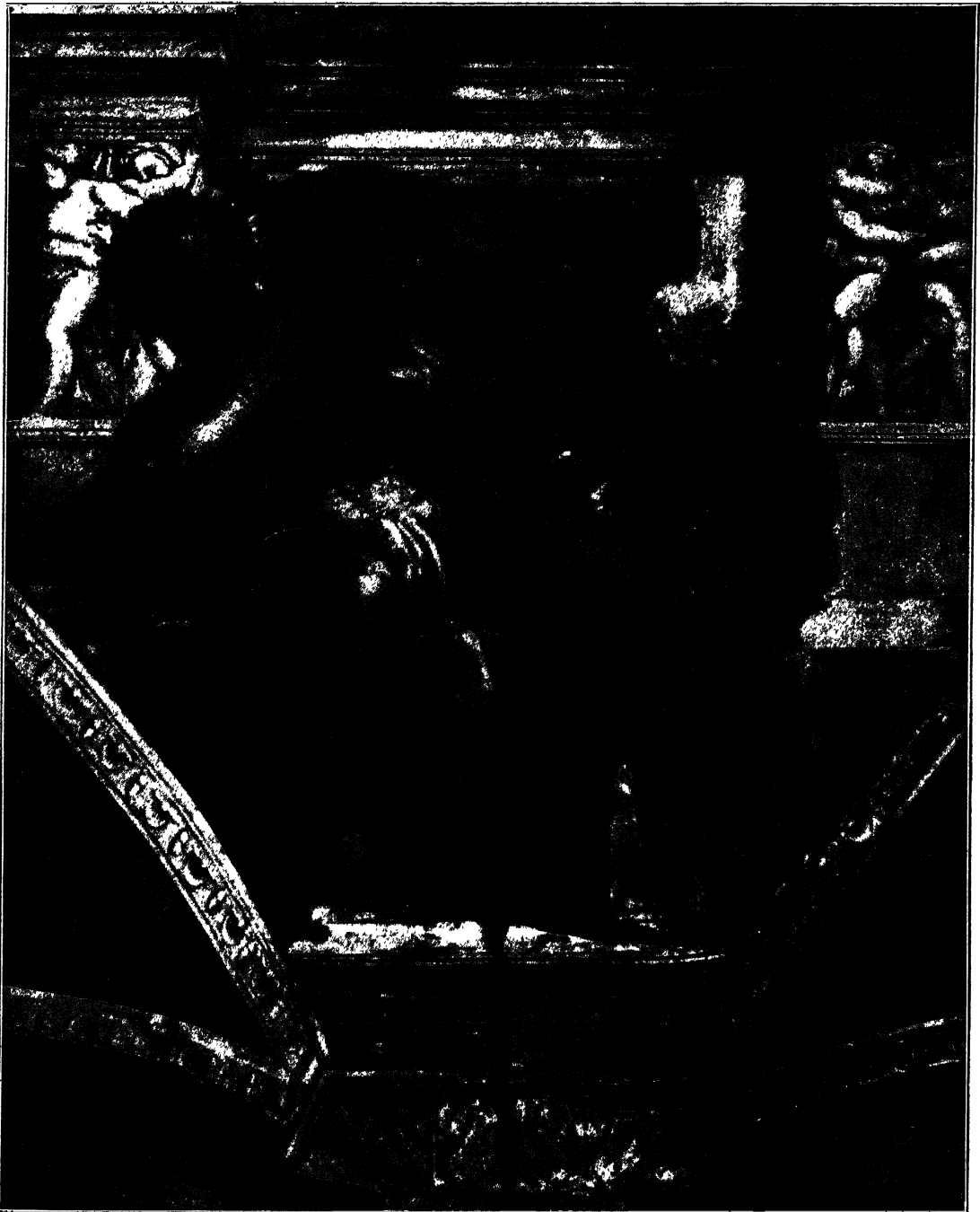
THE BRAZEN SERPENT



ZACHARIAS

ZACCARIA

ZECHARIAH



JONAS

GIONA

JONAH



JOEL

GIOLLE

JOËL

Braun & Co.



DELPHICA

LA SIBILLA DELFICA

THE DELPHIC ORACLE



ERYTHRAEA

LA SIBILLA ERITREA

ERYTHRAEA



ESAIAS

ISAIA

ISAIAH
Braun & Co.



CUMAEA

LA SIBILLA CUMANA

CUMAEA

Braun & Co.



EZECHIEL

EZECHIELE

EZEKIEL



PERSICA

LA SIBILLA PERSICA

PERSIA



DANIEL

DANIELE

DANIEL



LIBYCA

LA SIBILLA LIBICA

LIBYCA



HIEREMIAS

GEREMIA

JEREMIAH



DELPHICA

LA SIBILLA DELFICA (DETTAGLIO)

THE DELPHIC ORACLE



JOËL

GIOELE (DETTAGLIO)

JOËL

Bruckmann



ERITHRAEA

LA SIBILLA ERITREA (DETTAGLIO)

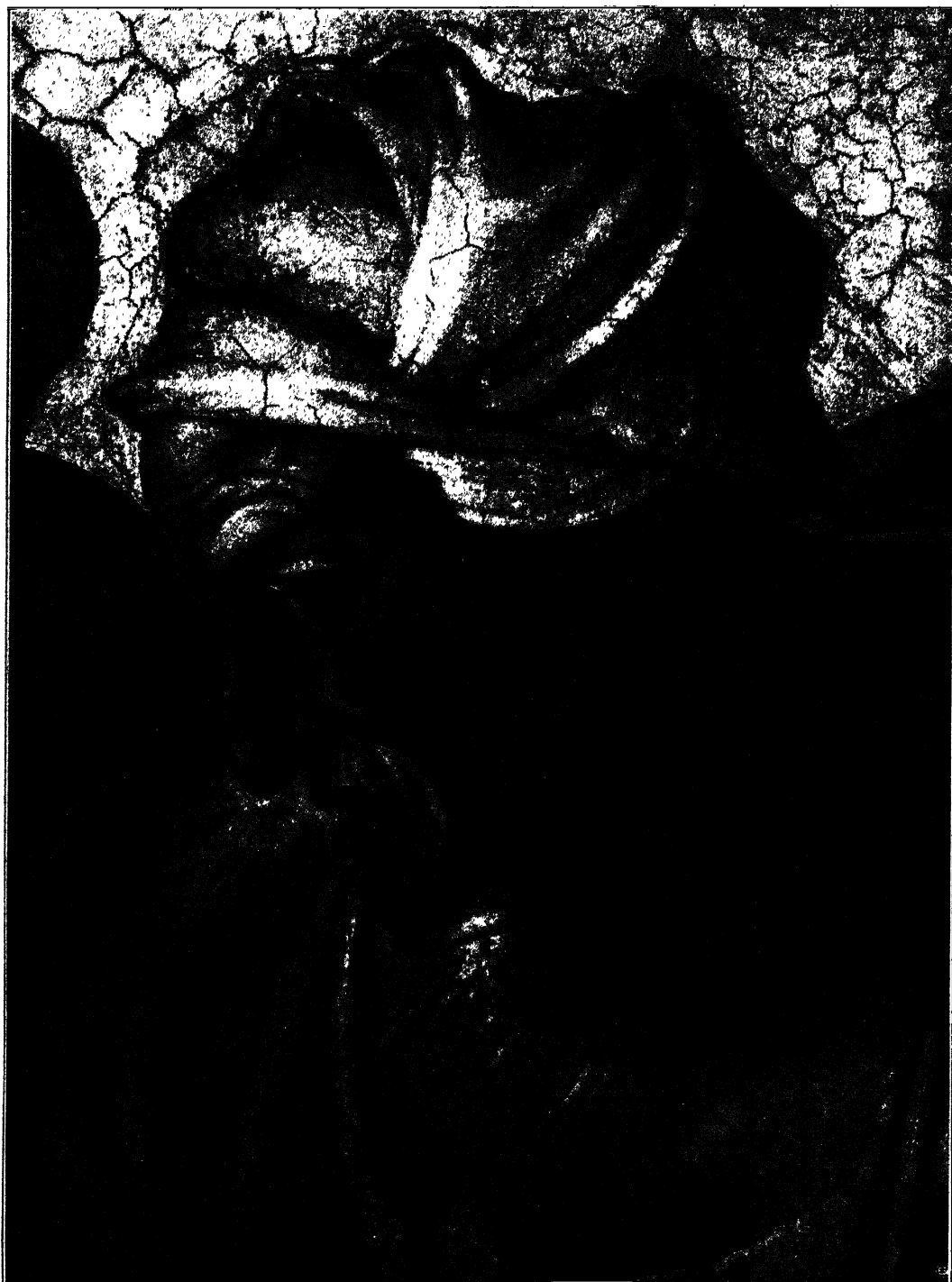
ERITHRAEA



ESAIAS

ISAIA (DETTAGLIO)

ISAIAH



CUMAEA

LA SIBILLA CUMANA (DETTAGLIO)

CUMAEA



EZECHIEL

EZECHIELE (DETTAGLIO)

EZEKIEL



LIBYCA

LA SIBILLA LIBICA (DETTAGLIO)

LIBYCA

Bruckmann



HIEREMIAS

GEREMIA (DETTAGLIO)

JEREMIAH



JUNGLINGSPAAR OBERHALB JOEL



DUE FIGURE GIOVANI SOPRA GIOELE

YOUTHFUL FIGURES ABOVE JOËL



JUNGLINGSPAAR OBERHALB ERYTHRAEA



DUE FIGURE GIOVANI SOPRA LA SIBILLA ERITREA

YOUTHFUL FIGURES ABOVE ERYTHRAEA



JUNGLINGSPAAR OBERHALB EZECHIEL



DUE FIGURE GIOVANI SOPRA EZECHIELE

YOUTHFUL FIGURES ABOVE EZEKIEL



JUNGLINGSPAAR OBERHALB DANIEL



DUE FIGURE GIOVANI SOPRA DANIELE

YOUTHFUL FIGURES ABOVE DANIEL

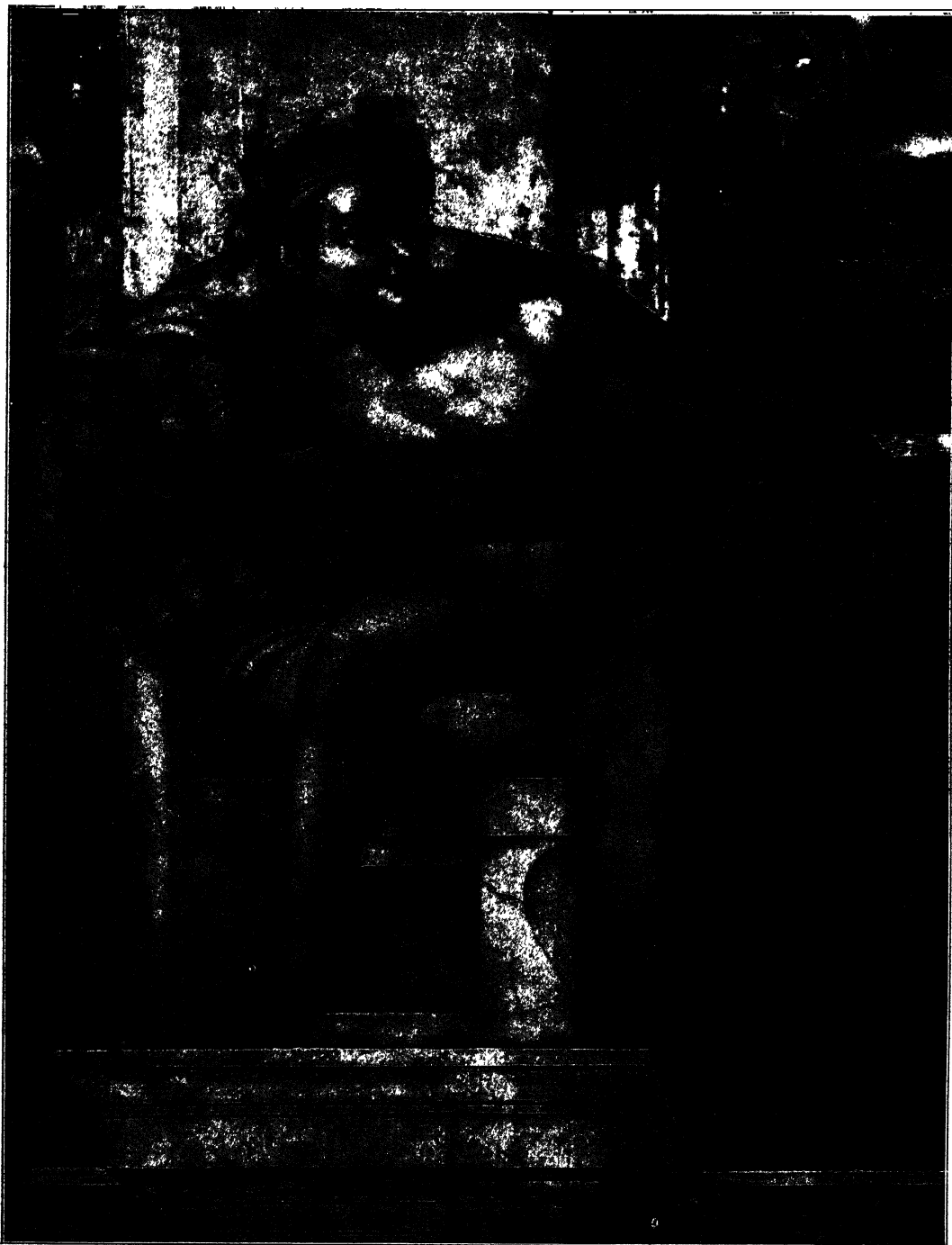
Anderson



KOPF DES JUNGLINGS ÜBER ESAIAS

TESTA SOPRA ISAIA

HEAD OF YOUTH ABOVE ISAIAH



JÜNGLING LINKS ÜBER ESAIAS ★ GIOVANE SOPRA ISAIA ★ YOUTH ON THE LEFT ABOVE ISAIAH



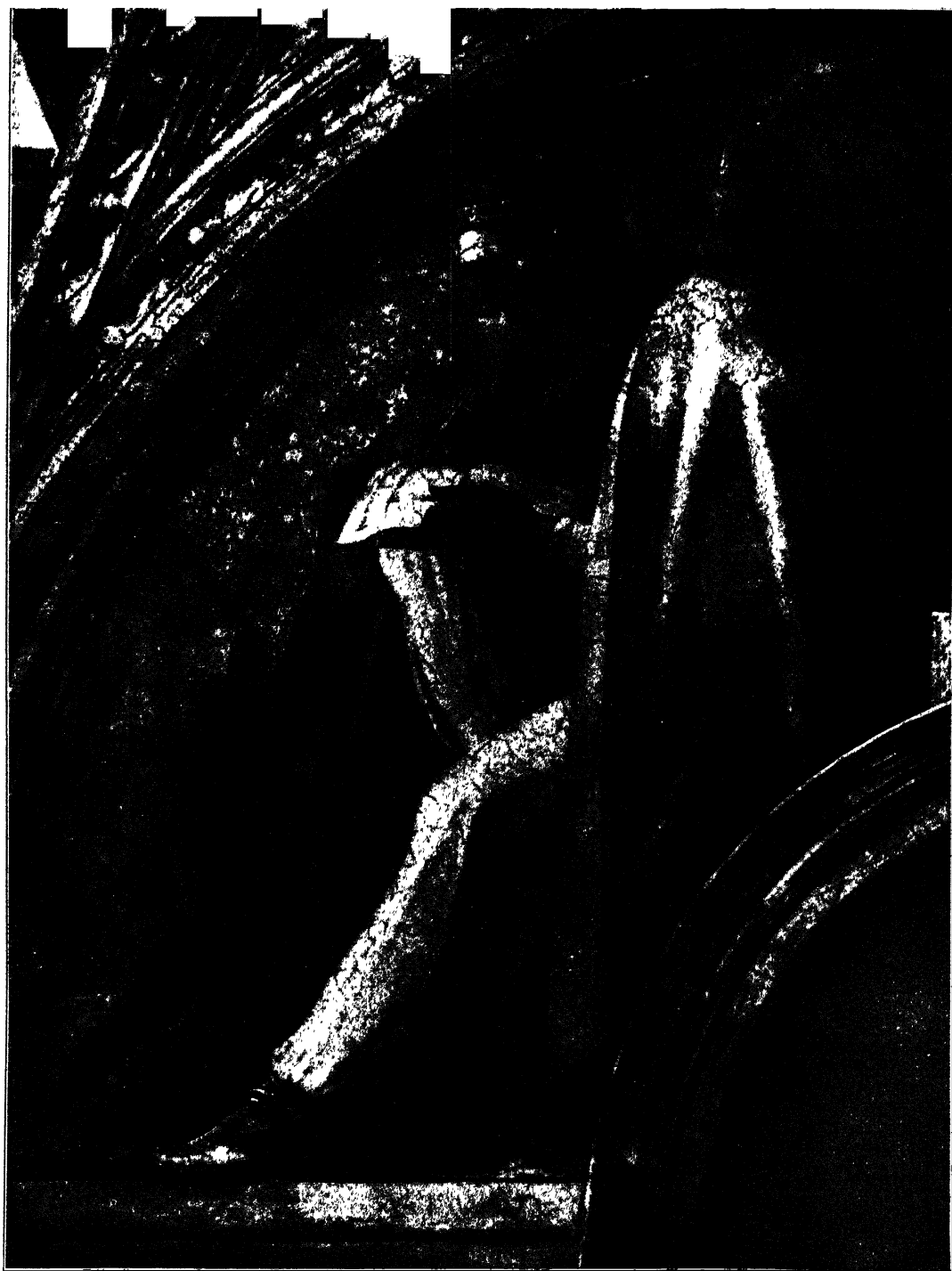
KOPF DES JÜNGLINGS ÜBER HIEREMIAS * TESTA SOPRA GEREMIA * HEAD OF YOUTH ABOVE JEREMIAH



JUNGLING LINKS ÜBER HIEREMIAS

GIOVANE SOPRA GEREMIA

YOUTH ABOVE JEREMIAH



FENSTERLUNETTE:
LUNETTA:
WINDOW SPACE:



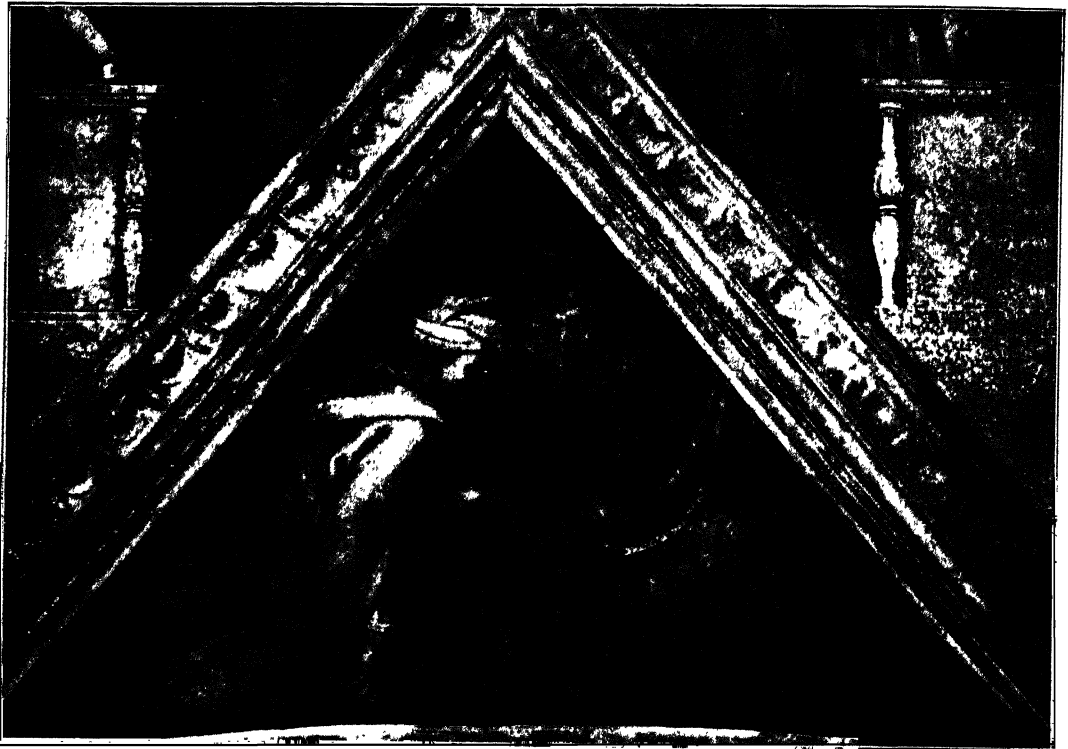
JOSAPHAT UND JORAM
GIOSAFAT E GIORAM
JEHOSAPHAT AND JORAM



FENSTERLUNETTE:
LUNETTA:
WINDOW SPACE:



ELEASAR UND MATTIAN
ELEAZARO E MATTAN
ELIEZER AND MATTAN



SERUBABEL

ZOROBABEL

ZERUBABEL



REHABEAM

ROBOAM

RAHAB



KOPF LINKS ÜBER CUMEA

TESTA SOPRA LA SIBILLA CUMANA

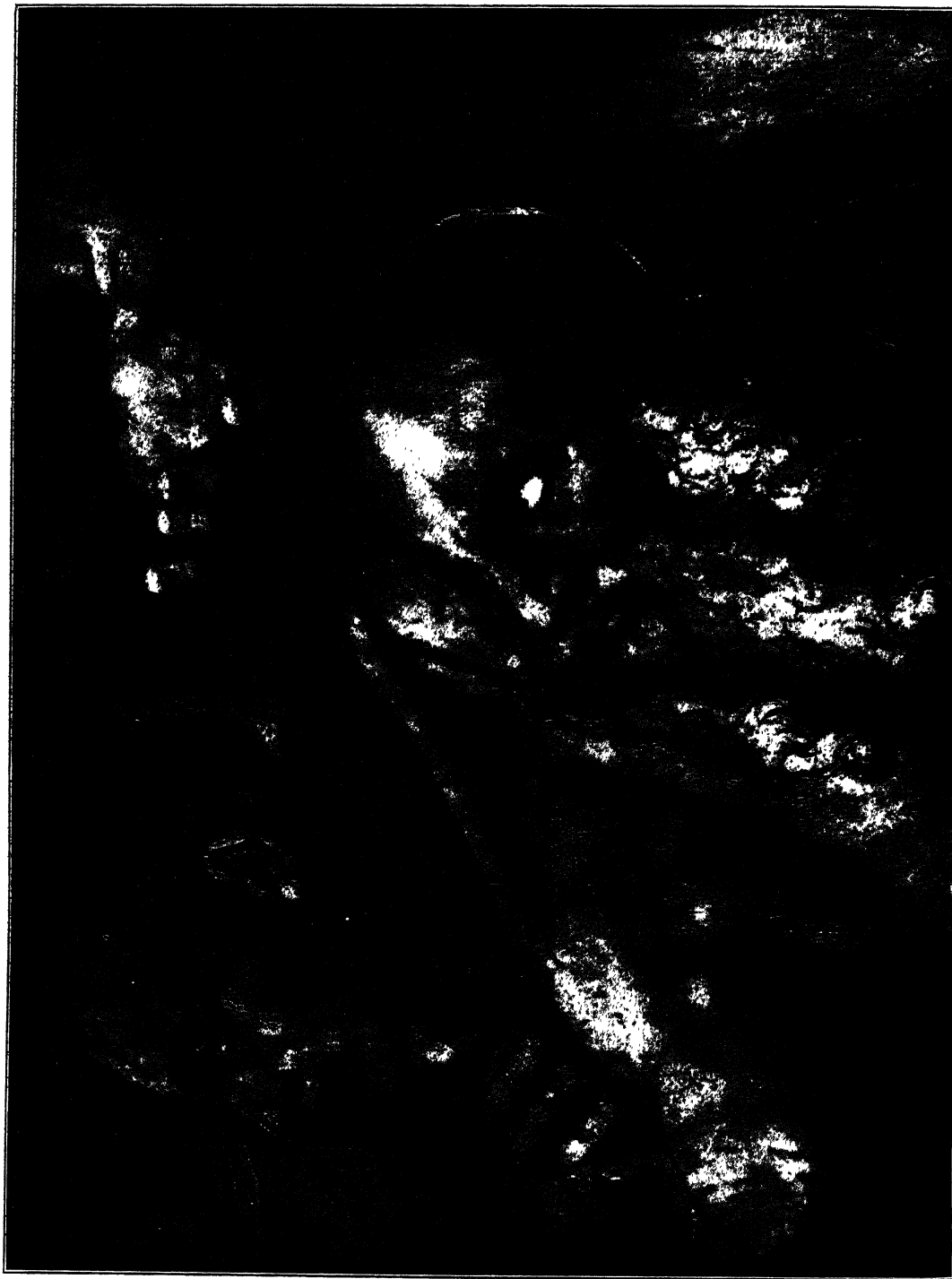
HEAD ABOVE CUMAEA



DAS JUNGSTE GERICHT

IL GIUDIZIO UNIVERSALE

THE LAST JUDGMENT



TEILSTÜCK AUS DEM JÜNGSTEN GERICHT

DETTAGLIO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE

GROUP FROM THE LAST JUDGMENT

Anderson



TEILSTÜCK AUS DEM JÜNGSTEN GERICHT

DETTAGLIO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE

GROUP FROM THE LAST JUDGMENT

Anderson



JONGSTES GERICHT: CHRISTUS UND MARIA

THE LAST JUDGMENT: CHRIST AND MARY

IL GIUDIZIO UNIVERSALE: CRISTO E MARIA



JUNGSTES GERICHT: AUFERSTEHUNG

THE LAST JUDGMENT: THE RESURRECTION
IL GIUDIZIO UNIVERSALE: LA RESURREZIONE



JUNGSTES GERICHT: POSAUNENSTOSS IL GIUDIZIO: SQUILLO DELLE TROMBE THE LAST TRUMP

MAX SAUERLANDT

MICHEL ANGELO

141.—153. TAUSEND

KARL ROBERT LANGEWIESCHE
VERLAG / KÖNIGSTEIN IM TAUNUS & LEIPZIG

MIT 112 GROSSEN BILDTAFELN: SKULPTUREN UND GEMÄLDE